Ruth Fine

Una lectura semiótico-narratológica del *Quijote*

en el contexto del Siglo de Oro español



TCCL TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
TKKL THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
TCCL THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE

Ruth Fine

Una lectura semiótico-narratológica del *Quijote* en el contexto del Siglo de Oro español



TCCL - TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIÓTICA-EPISTEMOLOGÍA-INTERPRETACIÓN)
TKKL - THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)
TCCL - THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION)

Vol. 35

UNA LECTURA SEMIÓTICO-NARRATOLÓGICA DEL *QUIJOTE* EN EL CONTEXTO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Ruth Fine

Iberoamericana • Vervuert • 2006

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.ddb.de

Esta investigación (# 891/00) fue posible gracias al apoyo de la Fundación Israelí para las Ciencias (The Israel Science Foundation).

La publicación de este libro fue subvencionada por la Universidad Hebrea de Jerusalén.

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 84-8489-276-X (Iberoamericana)
ISBN 3-86527-298-3 (Vervuert)

Depósito Legal: M.46.023-2006

Cubierta: Michael Ackermann

Impreso en España Imprenta Fareso, S. A.

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

A mis tres mosqueteros,
Jonathan, Danny y Mickey

Con agradecida memoria, a mi entrañable amiga
Mery Erdal Jordan (z"l), manantial de sabiduría y afecto

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

JORGE LUIS BORGES, «Magias parciales del Quijote».

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar el más hondo agradecimiento a mis queridos e infatigables asistentes de investigación, quienes me han acompañado en esta aventura quijotesca:

A Daniel Blaustein, sin cuyo aporte y mirada crítica, inagotablemente lúcida e inteligente, este libro no hubiera sido posible.

A Assaf Ashkenazi, motor propulsor de este proyecto, aun en los momentos de desaliento, y cuya colaboración intelectual y humana resulta invaluable para mí.

A Rosi Burakoff, cuya eficiencia y dedicación encomiables han llevado a buen puerto la compaginación de este libro.

El presente estudio es el fruto de años de labor docente y de investigación, cuyo estímulo ha sido, en gran medida, el trabajo desarrollado en los seminarios que he dictado en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Deseo agradecer a las sucesivas promociones de estudiantes, cuyo entusiasmo y comentarios iluminadores constituyen para mí el aliciente y la inspiración diaria para mi labor intelectual. A todos ellos, muchas gracias.

INTRODUCCIÓN

El análisis semiótico-narratológico del *Quijote*: fundamentos teóricos

En su carácter de obra literaria de extraordinaria complejidad, paradigma de la novela moderna, el *Quijote* constituye la obra literaria más representativa del Siglo de Oro español.

El propósito del presente estudio será aplicar el modelo de análisis narrativo introducido por la semiótica contemporánea al análisis del *Quijote.* A pesar de que la novela cervantina ha sido ya objeto de incontables estudios, la presente perspectiva no es una de las más transitadas ni conocidas.

En el campo de la semiótica, algunas de las contribuciones más importantes derivan de la narratología, una ciencia que se desarrolló en la segunda mitad de los años sesenta y que, gracias a la posterior incorporación de otras teorías críticas, tales como la poética sociológica de Bajtín, ha evolucionado hasta una teoría semiótica narrativa exhaustiva y funcional.

Durante ya casi tres siglos, el *Quijote* es objeto de la erudición filológica, histórica, filosófica y biográfica. No obstante, a pesar de que la semiótica narrativa es una ciencia literaria que emplea métodos rigurosos y a la vez adaptables para la comprensión de los mecanismos y significaciones de los textos de ficción, los estudios de semiótica narrativa ocupan una porción pequeña de la cuantiosa bibliografía dedicada al *Quijote.*

La ausencia de una adecuada base narratológica para el estudio del *Quijote* ha causado cierta confusión entre los cervantistas que se han ocupado, por ejemplo, del problema de las voces narrativas. La ausencia de un metalenguaje riguroso, que distinga entre conceptos tales como «autor real», «narrador», «substituto auctorial» y «autor implícito», redunda, a menudo, en ciertas contradicciones interpretativas.

Mi estudio intentará dar un aporte a esta vertiente crítica menos favorecida. Su base teórica incluirá los críticos más destacados, comenzando con los estructuralistas y narratólogos que iniciaron la ciencia de la literatura, tales como

Genette, Todorov, Greimas o Bal, para incorporar también a teóricos más recientes, algunos de ellos inscritos en el postestructuralismo, como Barthes, Culler, Chatman y Rimmon-Kenan.

Asimismo, mi estudio adoptará un abordaje fenomenológico del texto literario, inspirado en posturas críticas como las de Ricoeur y Martínez Bonati (1992). Asumiendo dicha perspectiva, adhiero a la concepción de que el *Quijote* no puede ser considerada como una novela realista moderna prototípica; en ese contexto, intentaré fortalecer la hipótesis de que la novela de Cervantes frustra los impulsos miméticos y realistas, todo lo cual se ve proyectado en sus estrategias y elecciones narrativas.

En un primer momento de mi investigación, intentaré ofrecer ciertas conclusiones respecto de la validez del análisis narratológico, focalizando, especialmente, el funcionamiento de las voces narrativas del texto, así como la localización de posibles referentes genéricos intertextuales. En un segundo estadio, me abocaré a la sistematización de los modos, técnicas y funciones que caracterizan el comportamiento de las voces narrativas, de los personajes y del tiempo en el *Quijote*. De acuerdo con los principios de la ciencia narratológica, los aspectos de mayor envergadura para el análisis textual incluyen la voz narrativa, la focalización, la caracterización de personajes y el tiempo. Desarrollaré cada uno de estos aspectos por separado.

El centro de mi análisis presta la máxima atención a la función cumplida por los procedimientos narrativos, vistos todos en estrecha relación con el conjunto de la organización textual y el paradigma de la totalidad de los procedimientos.

Finalmente, ofreceré una proyección del modelo semiótico elaborado en mi estudio al contexto histórico-social del Siglo de Oro español, proyección que pretende constituir una apertura de nuevas vías de significación a la obra y al período.

Una dirección será, por ejemplo, explorar el rol fundamental cumplido por la autorreferencialidad y la ambigüedad del texto; otra, considerar cómo las categorías de la voz / autoridad / verdad se patentizan discursivamente en la obra maestra de la España contrarreformista. Se proporcionará como ejemplo de sincretismo en las relaciones texto-contexto en el horizonte socioreligioso del período, los casos de lo morisco y de lo judío. La presente investigación tratará, entonces, la interpretación del significado histórico y social de la configuración textual que emerja del análisis semiótico.

Uno de los ejes de mi investigación será proponer como metáfora del funcionamiento general del *Quijote* la figura de la metalepsis o transgresión de niveles, una estructura que, a mi juicio, es capaz de condensar la concepción estética de la novela.

En suma, mi investigación persigue un doble objetivo: proponer un análisis del *Quijote* teniendo en cuenta el estado actual de la teoría semiótico-narratológica, e indagar en las relaciones entre los procedimientos discursivos y la producción de sentidos, es decir, el análisis semántico. Estimo que la semiótica narrativa

constituye también una semiótica de la cultura, la cual integra las estructuras narrativas a las isotopías que emergen del universo discursivo, tales como la memoria colectiva y las identidades propias de la colectividad y del individuo.

Deseo, muy especialmente, establecer un diálogo fructífero con otros estudios narratológicos previos, con el fin de complementar importantes aproximaciones a la novela que han adoptado esta perspectiva crítica.

Finalmente, al analizar el diseño narrativo del *Quijote*, me propongo no sólo expandir y profundizar el estudio de una de las obras maestras de la literatura, sino también iluminar nuevas regiones de la estructura y el funcionamiento de los textos narrativos. De este modo, aspiro a que el presente estudio constituya una modesta contribución para la crítica y poética narrativas, en general, y para el estudio de la narrativa del Siglo de Oro, en particular.

Capítulo I
LA VOZ NARRATIVA

I.1. Introducción

La centralidad de la voz o voces que narran el *Quijote* ha sido uno de los focos de atención de los críticos y lectores «desocupados», no sólo de los contemporáneos, sino también desde épocas pretéritas y en tiempos en los que aún no se conocían conceptos tales como «voz narrativa» ni, mucho menos, «narratología».

Sin duda, el interés por descubrir al autor o a los autores de la novela —reales, pseudo-reales o ficticios— es uno de los temas primordiales narrativizados en la obra, de modo que no resulta sorprendente que la problemática autorial se haya proyectado a los lectores atentos y a la crítica textual. Indiscutiblemente, se trata de una de las estrategias fundamentales de la *intentio operis* del *Quijote*. Es más, podríamos establecer que en la novela se desarrollan de modo paralelo dos cadenas diegéticas, dos historias, que alternan y luchan por ocupar un sitio de privilegio en la recepción del texto: la historia de las aventuras de los dos personajes protagónicos, don Quijote y Sancho, que se estructura como concatenación episódica de secuencias, y la historia que trata de la construcción de la novela: sus fuentes, la pérdida total y parcial de éstas, su búsqueda y descubrimiento, la traducción, el cotejo de las fuentes y de su veracidad, las cuestiones estilísticas, la posibilidad de falsificaciones, distorsiones, continuaciones apócrifas, su difusión y fama y, finalmente y de modo central, la interpretación de la historia. Todo ello configurará un complejo entramado de interrupciones, irrupciones, digresiones, cuya densidad irá en aumento a medida que avance la novela, especialmente en su segunda parte. Sus efectos y funciones, como veremos, serán múltiples e irradiarán a todos los niveles de la obra: su estructura, la caracterización de personajes, el comportamiento temporal, la credibilidad de lo narrado, la concepción de mundo, etc. Fundamentalmente, el complejo entramado de voces narrativas portadoras del relato dará centralidad máxima a los procesos de escritura y lectura, contribuyendo a esa singular impresión que produce el *Quijote*, tantas veces mencionada, de obra que se está escribiendo a medida que se avanza en su lectura.

Es evidente que el origen de este intrincado aparato narrativo cervantino se encuentra en los modelos que toma como referente su autor, muy especialmente los de la novelística caballeresca. Pero no es menos evidente que Cervantes ha sabido explotar al máximo las posibilidades que dichos modelos le ofrecían, superando ampliamente las funciones y significaciones del juego de voces narrativas presentes en las lecturas que le sirvieron de inspiración.

Finalmente, el difícil laberinto de autores y narradores que ofrece el *Quijote* constituye un paroxismo de autorreferencialidad y de narración autoconsciente, que anticipa, sin saberlo, muchas de las preocupaciones creativas y críticas de la modernidad. Parafraseando a uno de los autores contemporáneos que ha sabido descubrir y rescatar de modo magistral estas potencialidades de la narrativa cervantina para su propia escritura —Jorge Luis Borges—, en este laberinto se han perdido ya tantos críticos, que bien puede hacer el intento otro u otra, una vez más.

I.2. MODELOS INTERTEXTUALES

La noción de reescritura, tal como lo ha demostrado Gerli en su importante estudio, es un concepto central en la estética cervantina. Ésta puede entenderse como una conjunción, una articulación de la lectura y de la escritura, la cual produce un texto enteramente nuevo. Este texto se halla ligado al original a partir de residuos retóricos y de huellas conceptuales que pueden complementarlo, modificarlo o contradecirlo. Cervantes y sus contemporáneos parecen haber anticipado lo que la teoría literaria contemporánea confirmará: que la lectura y la escritura son dos aspectos estrechamente relacionados en la tarea literaria.

Los escritores áureos se imitaban unos a otros, leyéndose y glosándose, reconstruyéndose o escribiendo a favor o en contra del otro. El resultado es que la literatura del período es, más allá de un simple juego de fuentes e imitaciones, un verdadero proceso palimpséstico de apropiación, inscripción y transformación de otros textos, en términos que hoy consideraríamos como reescritura (Gerli 1995: 4).

Cervantes, a lo largo de su producción literaria, leyó críticamente, asimiló y reescribió no sólo tradiciones literarias, sino también un amplio espectro de textos y discursos: desde las preceptivas de corte renacentista hasta la tradición clásica y los relatos mitológicos y bíblicos. Gerli estima que la escritura como lectura y la lectura como escritura son tal vez la figura central que conforma la base teórica del *Quijote*, un libro cuyo tema son los libros, su lectura y su escritura (2). Recordemos que todo el libro de Cervantes es en sí mismo una lectura, o varias lecturas, de una o más escrituras (al menos las del texto del primer autor y el de Benengeli, realizadas por el traductor, el editor y determinados personajes). Toda la obra cervantina remite a múltiples referentes que producen infinitas resonan-

cias y significaciones. Es por ello que la escritura cervantina debe ser captada como una apropiación, transformación y anulación de otros textos a partir de su reescritura y desplazamiento hacia un imaginario, estilo, concepción de mundo y temática individuales[1].

De este modo, la reescritura cervantina legitima la importancia estética e ideológica de sus referentes, pero, a la vez, se diferencia y aparta de ellos, superándolos y creando un texto nuevo, que ha resemantizando sus referentes. La concepción rectora de los textos cervantinos responde al proceso de transtextualidad (Genette 1982). Las resonancias de otras obras en los escritos cervantinos nos permiten reconstruir el horizonte de expectativas del período, de qué modo los textos fueron leídos y apreciados. Afirma al respecto Gerli:

> He reads other works not as mere descriptions but as emblems, or evocations of themes and ideas, and in his rewritings of them allows us to theorize on the historical, social, political, and cultural conditions and consequences affecting the entire economy of textual production and consumption for the culture in which he moved (1995: 7-8).

Las nociones de lectura, glosa y reescritura son centrales, por lo tanto, para el modo en que la obra cervantina debe ser entendida y para la captación de sus bases epistemológicas. Los textos se materializan a partir de otros textos y la escritura es una extensión del acto de lectura. Por ende, la captación del proceso de reescritura no es una estéril identificación de fuentes y de influencias, sino una dilucidación del modo en que los textos son absorbidos y codificados por otros discursos. La obra cervantina configura, sin duda, un palimpsesto, el cual, al ser estudiado minuciosamente, revela huellas parcialmente borradas o modificadas de otros textos inscriptos en él. Son elementos dinámicos, no pasivos, que son resemantizados y transformados, al tiempo que se les otorga una nueva identidad y sustancia. La asunción de la obra de Cervantes como palimpsesto permite reflexionar sobre la cuestión de la autoridad y del canon individual o de los cánones en ella inscriptos y reelaborados de modo permanente.

Partiendo de la concepción esencial de reescritura, me referiré a continuación a ciertas estrategias y lineamientos primordiales en la construcción del aparato narrativo, identificables en los tres géneros novelísticos que subyacen, como referentes intertextuales, en la concepción cervantina de las voces narrativas. Ello nos permitirá observar tanto posibles filiaciones como distanciamientos evidentes en la reescritura que Cervantes hace de tales referentes.

---

1 Este proceso, observa Gerli, no es novedoso, sino que apunta a un tipo de economía del pensamiento y a una cultura textual propia del Renacimiento, y refleja el origen de la misma en la tradición de la glosa medioeval, la cual combinaba la técnica del comentario con el texto y llama a la síntesis de la operación de lectura-escritura.

I.2.1. La novela de caballerías

Indiscutiblemente, el paradigma de los libros de caballería constituye el referente intertextual primordial para nuestra novela, en todas sus modulaciones, niveles y elecciones. En el marco de los aspectos constructivos imitados y parodiados por Cervantes, el de las voces narrativas constituye uno de los ejemplos más manifiestos de lo que puede ser entendido como reescritura cervantina de los géneros narrativos renacentistas.

Distintos críticos, entre los que se destacan Mancing, Eisenberg (1982), Dematté y Fogelquist, han estudiado las instancias autoriales en los libros de caballerías, cuyos *topoi* podrán ser identificables en la novela cervantina. Así, la actividad de los traductores, las fuentes historiográficas fingidas, los testigos o las falsas traducciones —todos tópicos presentes en la literatura caballeresca—, serán rescatados por Cervantes, en algunos casos extremados a través de la parodia.

Tal vez una de las identidades más importantes en el entramado de instancias autoriales del *Quijote* sea la del historiador. Se trata de uno de los recursos más codificados en los estatutos literarios del género caballeresco, producto, en parte, de la confusión semántica existente en las lenguas romances y en la narrativa francesa artúrica respecto del término «estoria» (Cacho Blecua 1996). Como es sabido, el género caballeresco carecía de tradición clásica, lo cual dificultaba su clasificación durante el Renacimiento, como lo deja claramente consignado Cervantes en el prólogo al libro de 1605. Rodríguez de Montalvo, por ejemplo, en su prólogo al *Amadís de Gaula*, distingue tres categorías dentro del género de la historia: la verdadera o de convenible crédito, en las que se halla ausente lo maravilloso (Tito Livio), la semi-verdadera, «historia de afición», escrita para crear admiración (la guerra de Troya) y la fingida, aquélla que queda fuera del orden de la naturaleza y que más que ofrecer una crónica, incluye lo maravilloso. Por su parte, Rodríguez de Montalvo no las jerarquiza, colocando su obra dentro del vasto género de la «estoria». Este nuevo tipo de narración, la caballeresca, al nacer sin un género que la ampare, debe acercarse al campo semántico más próximo, y éste es el de la historia, hecho que se ve reforzado por el auge historiográfico del siglo XV.

De este modo, no resulta sorprendente que el autor o autores ficticios del *Quijote* asuman un rol de máxima ambigüedad en su relación con la historia y con la verdad, dado que esa misma ambigüedad semántica estaba inserta en el autor-historiador de las novelas de caballerías que le servían de modelo a Cervantes.

La cercanía de ese historiador respecto de los hechos relatados o su testimonio ocular es también un tópico caballeresco, rescatado burlescamente en la novela cervantina. Recordemos el «no ha mucho tiempo» del primer autor en el capítulo inicial de la obra (I, 1: 35)[2]. Rodríguez de Montalvo, en cambio, presenta a

---

2 Las citas del *Quijote* están tomadas de la edición de Francisco Rico (1998); de aquí en lo adelante sólo se indicará el libro, el capítulo y el número de página.

su historiador relatando hechos sucedidos no mucho después de la Pasión de Cristo. Esta enorme distancia respecto del momento de la escritura constituía un riesgo para la certificación de la verdad histórica de los hechos. El testimonio directo y vivencial era considerado una señal de la veracidad de la narración, exigencia que pervivía en la Edad Media, heredada de la historiografía clásica griega. Es por ello que el código del género de caballerías exigía, también, que un cronista, testigo de los hechos (en el caso de *Las jergas de Espaldián*, el maestro Elisabad, de *Amadís*), narrara parte de la historia. También Cide Hamete Benengeli actuará como cronista, ya que él no parece estar muy lejos de los hechos que relata. Ejemplo de ello es el capítulo I, 16, en el cual se menciona al rico arriero de Arévalo, protagonista de la batahola con Maritornes, a quien el escritor arábigo «le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo» (171).

Otro de los *topoi* de los textos de caballerías incorporados al paradigma narrativo del *Quijote* es el del manuscrito encontrado o el libro ya escrito, como certificación de la verdad. Lo escrito, en la Edad Media, equivalía a la verdad, a la autoridad. Es observable en todo el ciclo artúrico la presencia del libro preexistente, eco de la *Historia Regum Britanniae*, que fue la que le dio origen. De modo que la necesidad de un testimonio escrito —el libro de Cide Hamete Benengeli— es una exigencia genérica, pero también epistemológica: la de complementar el relato oral con la escritura. No obstante, sabemos que en el *Quijote* las relaciones entre estas dos últimas —lectura / escritura— no serán armónicas, sino que desplegarán una máxima complejidad, por ejemplo, a través del cuestionamiento de la veracidad de lo escrito (como en II, 5, al considerarse el diálogo entre Sancho y Teresa como apócrifo).

El manuscrito encontrado, tópico caballeresco tan frecuentado —por ejemplo, en el *Amadís*, bajo la tumba en Constantinopla— será rescatado y parodiado en el *Quijote*, no sólo en los cartapacios escritos en caracteres arábigos (I, 9), sino también en I, 52, en la referencia a los pergaminos encontrados en los cimientos de la antigua ermita que se renovaba.

Comprobamos, entonces, cómo en el *Quijote* se despliega la reescritura de tres motivos genéricos relacionados con la voz autorial: la traducción de un libro antiguo cuyo original está en una lengua prestigiosa (por ejemplo, del griego, en el *Felixmarte de Hircania*), el manuscrito encontrado, y el historiador, fiel testigo de los hechos[3].

Es importante recordar que el tópico del autor y la traducción ficticios son recursos de filiación tan tardía como el mundo grecorromano, los cuales se desarrollan y expanden a partir del ciclo artúrico de los siglos XII y XIII, siendo adoptados finalmente por los libros de caballerías de la Península Ibérica. A pesar de ello, debemos notar que el empleo de estos tópicos irá adquiriendo otros rasgos,

3 Acerca del tópico caballeresco del autor ficticio, véase Eisenberg (1982), especialmente pp. 119-129.

con los aportes individuales de los distintos autores de textos caballerescos, hasta llegar a la parodia y el registro irónico extremos de Cervantes, en el *Quijote*.

La estrategia empleada en la reescritura cervantina consiste en ironizar y deconstruir los tópicos, gracias a la introducción de una «impertinencia genérica». Me refiero, desde ya, al hecho de que el manuscrito esté en la nada prestigiosa lengua árabe, que su historiador sea un miembro de esa desdeñada y —como el texto consigna— «mentirosa» nación, y que el manuscrito haya sido hallado en el prosaico sitio del Alcaná de Toledo, a ojos vista de comunes compradores y vendedores.

La presencia de narradores personales, que manifiestan un amplio control de la narración y que buscan la complicidad del narratario, constituye también un rasgo genérico. Las voces narrativas explican a veces sus elecciones en el seguimiento de la trama, y ello a fin de mantener la necesaria unidad de la historia, tan amenazada por la intensificación de la técnica del entrelazamiento. Esto justifica el «dejar de contar» o el anuncio proléptico de lo que será contado en capítulos posteriores.

Relacionado con lo anterior, hallaremos a un narratario, a menudo aludido como «lector» u «oyente», receptor cuya atención se solicita más o menos retóricamente («Y ciertamente podéis creer que en su tiempo no hubo más apuesto caballero», *Amadís*, I, 8: 309), o al que se apela para pedir su comprensión por la imposibilidad de narrar lo extraordinario: «¿qué vos diré?»; «¿qué vos puede contar?». De hecho, a menudo dicho lector tiene una identidad ficticia, como en el caso del infante don Alfonso de Portugal, en el *Amadís*, o el mismo Rodríguez de Montalvo, substituto autorial que se presenta como lector.

La implicación del lector es parte de la dimensión lúdica del género de caballerías, tal como lo ha señalado Dematté, así como de un afán de pactar con el lector desde los umbrales del texto, ya desde sus prólogos, lo que se denomina función de comisión (ibid: 1). Sin embargo, generalmente este juego de narratarios no es explotado por los textos, sino que más bien se trata de recursos retóricos y, cuanto más, de procedimientos cuya funcionalidad es compositivo-estructural, que atañen a la *dispositio*. Me refiero al afán de contrarrestar la *amplificatio*, que tanto atentaba contra la unidad de la novela. De allí que la apelación al lector sea una forma de entrelazar secuencias, estrategia que Weber había estimado como préstamo de las crónicas alfonsíes. Se trata de nexos internos, que resuelven el problema de la simultaneidad («volvamos a», «dejemos ahora a») y de nexos externos, que establecen de algún modo un contacto entre el substituto autorial y el lector, los cuales se caracterizan por la utilización de la segunda persona del plural y de verbos como «saber» u «oír» («lo que en ahora oiréis»).

Cervantes sabrá identificar, rescatar y otorgar densidad a todos estos recursos discursivos, así como a los tópicos genéricos relativos a las voces narrativas, hasta otorgarles un registro irónico, del que generalmente carecían (Romo Feito 1995-1997), un alcance metanarrativo y, fundamentalmente, una función auto-

rreferencial, que remita al proceso de escritura y al carácter artificial de la novela, función ausente en el género que le sirve de inspiración. En este sentido, fue la lectura del *Orlando furioso* de Ariosto, con todos sus mecanismos narrativos paródicos respecto del narrador caballeresco, la que probablemente haya operado como modelo primordial para la creación cervantina.

La pluralidad de redacciones y las técnicas historiográficas aludidas no son tampoco un recurso provocador de perspectivismo en los libros de caballerías. Así, se observa que la tipología genérica dominante para la voz narrativa es la de narradores extradiegéticos, heterodiegéticos, muy manifiestos (personales) y cuya focalización dominante es la externa. En los casos en que se utiliza el recurso de la focalización externa demorada, recurso al que me referiré en el siguiente apartado, este procedimiento será generador de expectación, suspenso, pero no de perspectivismo. Esta misma observación es válida en relación con los pasajes en los que los personajes dan distintas versiones de los hechos, lo cual no deriva, sin embargo, en un efecto de choque de focalizaciones, sino en una expansión de ciertos núcleos de la trama.

Estimo, entonces, que Cervantes descubre en el género caballeresco aquello que se hallaba de modo embrionario, como potencialidad genérica, pero sin las funciones ni significaciones que el autor del *Quijote* logrará otorgarle. Ello es especialmente válido en lo que atañe al complejo juego de voces narrativas e instancias autoriales, cuya complicación y funcionalidad superan ampliamente las de los referentes que lo han inspirado.

I.2.2. La novela picaresca

Cervantes, para muchos, se ha nutrido de la poética novelística de la picaresca como disparador o estímulo para el desarrollo de lo que se considera una postura estética contestataria respecto de dicho género. La poética cervantina pone de manifiesto un rechazo consciente y de respuesta abierta a una concepción narrativa con la que discordaba de modo esencial[4]. Tal vez, el aspecto más pronunciado de esta postura contestataria sea el constituido por la radical oposición cervantina a la voz homodiegética autobiográfica rectora en la obra, lo cual constituye uno de los rasgos inherentes de la novela picaresca.

Es sabido que Cervantes no ha escrito ninguna obra monológica, ningún texto en el que domine la única voz de un narrador en primera persona, elección frecuentemente acompañada, como ocurre en la picaresca, de un punto de vista o

4 Véase, principalmente, el abarcador estudio de Reed, quien indaga en las relaciones de Cervantes con la picaresca. El crítico cuestiona la noción de «género» para la picaresca, estimando que se trataría de una serie histórico-literaria, ya que sus normas y rasgos no poseen suficiente estabilidad como para calificarlo de género.

focalización únicos (Rico 1973). Esta concepción reductiva y monovalente parece haber encontrado en Cervantes un opositor radical.

Cuando el *Quijote* es publicado por primera vez, el género picaresco se hallaba en la cúspide de su exitosa recepción y difusión, tras la aparición en 1599 del libro que constituiría el paradigma del género: el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Casi medio siglo había transcurrido desde la publicación del *Lazarillo*, condenado al silencio del Índex inquisitorial. Esta obra es mencionada de modo explícito en el *Quijote* I, 22, capítulo en el que la referencia al género y a sus rasgos estructurantes se patentiza:

> Es tan bueno —respondió Ginés—, que mal año para el *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. [...] lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras (I, 22: 243).

Cervantes identifica muy bien los rasgos genéricos: narración autobiográfica, contada desde los orígenes, en primera persona, de estructura concatenada, episódica, abierta y laxa, en la que retrospectivamente son narradas las aventuras y desventuras de un pícaro —ser sin honor ni honra—, a medida que se va trasladando a través del espacio y del espectro social, durante su servicio a diferentes amos, todo lo cual posibilita la sátira social inherente al género. No obstante, su ataque crítico parece estar dirigido no a la breve novela que inauguró el género, sino a su famosa sucesora, el *Guzmán*, libro que Cervantes parece haber conocido muy bien pero que, significativamente, no menciona jamás en sus escritos.

El *Guzmán* había incorporado al género nuevos rasgos respecto del *Lazarillo*: su explícito didactismo, el distanciamiento del tiempo de la escritura respecto del de la aventura —distancia temporal, espacial y, muy especialmente, moral—, la personalidad escindida del protagonista —especie de teólogo que juzga y condena su pasado de pícaro—. Guzmanillo debe recorrer el camino del pecado a la salvación, hasta llegar a ser Guzmán, el pícaro convertido que escribe, arrepentido, desde las galeras.

En opinión de ciertos críticos (Molho 1972; Rico 1965), la antes mencionada relación estructural de desdoblamiento del protagonista —Guzmán, narrador / Guzmanillo, actor— sería la rectora en la novela de Alemán: un mono-diálogo del protagonista consigo mismo y, asimismo, con un «tú» al que se amonesta o se invita a seguir sus consejos. En el marco de este pseudo-diálogo se inserta una sobreabundancia abrumadora de comentarios, digresiones, proverbios, ejemplos, sentencias y doctrina, que diera al *Guzmán* la caracterización de «novela-pulpo» moralizadora, aludida y criticada por Cervantes en el *Coloquio de los perros*. Se trata de una masiva acumulación de materia novelística que produce dispersión, a lo que se suma la complicación de los planos temporales: presente / pasado. Alemán, como ha señalado repetidamente la crítica, parece preferir el *prodesse* al *delectare*.

Se ha hablado extensamente del acto de ruptura con el cual se inicia la novela de Cervantes, a partir del cual el protagonista se rebelará contra las ataduras sociales y genéricas —géneros caballeresco y picaresco—, ocultando sus orígenes, su pasado y genealogía, desafiando el determinismo de dichos factores biográficos, para crear su propia identidad e historia, en un acto de máxima autoafirmación que constituirá la fuerza propulsora del héroe y de la novela (Avalle Arce 1973). Sin duda, este momento constituye la inversión paródica de la novela picaresca —contestataria, a su vez, respecto del género de caballerías—, en la cual el personaje protagónico debe enfatizar sus orígenes social y moralmente bajos, para justificar así la irreversibilidad de su destino. A don Quijote se le niega la memoria biográfica para permitirle la auto-creación y el estallido de la memoria libresca.

De modo que la contra-picaresca cervantina, desplegada a lo largo de toda su obra, pero muy especialmente evidente en el *Quijote*, comprende inversiones que, en gran medida, atañen a la voz narrativa: el rechazo de la voz autodiegética unívoca, a favor de una multiplicidad de voces de relativa confiabilidad, cuya estrategia será la permanente autorreferencialidad —en desmedro de la entronización de una única historia, la del protagonista—, y el juego de ocultamientos y revelaciones mínimas respecto de su pasado y biografía. A diferencia del género picaresco, en el que el pasado determina el presente a partir de la mirada retrospectiva-introspectiva de la voz narrativa única, en el *Quijote*, como intentaré desarrollar en el capítulo tercero del presente estudio, la memoria del héroe y de sus narradores será selectiva y manipuladora, a tal punto que será el presente el que domine no sólo el pasado sino también el futuro, máxima anulación del determinismo y de la función rectora de la voz narrativa del género picaresco.

I.2.3. La novela griega o bizantina de aventuras

La profunda huella dejada en Cervantes por la llamada novela griega o bizantina y, especialmente, por las *Etiópicas* de Heliodoro, ha sido un tema ampliamente tratado por Forcione (1972), particularmente en relación con el *Persiles.*

A diferencia de la novela de caballerías, este género gozó de gran prestigio durante los siglos XVI y XVII, y fue estimado como el género favorito de los erasmistas. Una de las razones de esta aceptación es el contenido didáctico, religioso y moral de la novela, el cual excluía cualquier referencia mínimamente procaz o moralmente transgresora.

Heliodoro respeta muchos de los tópicos y motivos heredados de la novela griega, como los viajes, los amores castos e inmaculados y el final feliz. Asimismo, mantiene y aún refuerza los núcleos temáticos que constituirán la base del género en su desarrollo ulterior: las calamidades que llevan a la pareja de jóvenes protagonistas a recorrer infinitas tierras, sufriendo múltiples separaciones, naufragios, cautiverios, desvíos de ruta y enfrentamientos con bandoleros y piratas.

Uno de los aspectos de la narrativa de Heliodoro más elogiados por los preceptistas áureos, cuya importancia no pasará desapercibida tampoco por Cervantes, es el efecto de verosimilitud que el autor de las *Etiópicas* sabrá dar a su obra, y ello a pesar de la entronización de lo maravilloso en ella. El trasfondo espacial o temporal «realista» y las referencias históricas presentes en su novela posibilitan el encuentro armónico del mito y la realidad, sin aparentes contradicciones. Si bien el género evolucionará hacia una paulatina merma del anclaje histórico, esto no se registrará aún en Heliodoro, autor estimado como «arcaizante», en cuya obra los toques de verosimilitud histórica son todavía patentes.

En lo que respecta a las voces narrativas, hallamos un narrador extradiegético heterodiegético, de alta confiabilidad y también de un grado relativamente marcado de manifestación. Respecto de esta última, es importante destacar que dicho narrador revela tanto un total conocimiento de la interioridad de los personajes protagónicos como también lo que designaríamos como «saber de mundo» —sapiencia religiosa, moral, humana—. No obstante, este narrador hace un brillante uso de la focalización interna limitada. Ello alcanza su expresión más patente en la apertura *in medias res* de la novela, una de las estrategias más elogiadas de la misma. Uno de los propósitos fundamentales de este recurso es el mantenimiento del suspenso, a lo cual contribuyen también los abundantes blancos y los indicios anticipatorios, de los cuales no pocos resultarán ser falsos.

Uno de los rasgos más evidentes en la novela griega, en lo que a su voz narrativa respecta, es la presencia de narradores personales. Así, en *Teágenes y Cariclea* nos encontraremos con un narrador portador de comentarios didácticos, máximas, sentencias —el verosímil artificial al que nos remite Genette (1969)—, todo lo cual suele funcionar como clausura de la tensión dramática de determinados episodios («pero, al fin, fue derrotado por la naturaleza, *que siempre termina siendo la vencedora*», X, 445; el énfasis es mío).

Al igual que en el *Quijote*, en la novela griega encontraremos abundantes narradores metadiegéticos y hasta meta-metadiegéticos, hecho que podría ser estimado como referente intertextual de la recurrente presencia de personajes-relato en la novela de Cervantes, donde cada nuevo carácter que se incorpora es el germen de una historia por ser narrada. Sin embargo, lo que en Heliodoro conforma un logradísimo entramado de narraciones metadiegéticas interrelacionadas, cada una ofreciendo una pieza más del rompecabezas de entrecruzamientos de la fragmentaria intriga mayor —*i.e.*, la develación final de las identidades de los héroes—, en el *Quijote* constituye un conjunto de metadiégesis aisladas, que pueden estar relacionadas especularmente con la diégesis primera, pero no constituyen segmentos de la secuencia mayor que las incluye, y cuya relación con dicha trama es relativamente débil.

El aporte de la novela griega o bizantina para la concepción de las voces narrativas del *Quijote* no es, entonces, a mi juicio, un aporte sustancial, excepto

en lo que respecta a la multiplicación de los niveles narrativos y a la operatividad en el manejo de la focalización interna, que los narradores del *Quijote* sabrán emplear para el logro de efectos diversos.

I.3. El punto de partida del cervantismo contemporáneo

Tal como lo sugiere Montero Reguera (1997) en su valioso estudio bibliográfico, el punto de inicio del cervantismo contemporáneo para llegar al copioso interés por el análisis de las voces narrativas en el *Quijote* lo constituye, primeramente, la atención dedicada al estudio del diálogo, de las voces, en general, en la obra, estudio que más tarde se verá reforzado por la vertiente crítica bajtiniana y su crucial aporte en torno a la problemática del dialogismo.

La reflexión sobre el diálogo cervantino tiene antecedentes tan tardíos como los de Ortega y Gasset, quien enfatizó la centralidad de este recurso en la obra. Posteriormente, han surgido numerosos trabajos al respecto, como los de Murillo (1990), Gilman, Rivers, Close, Guillén y, muy recientemente, Martín Morán (2004), por mencionar sólo unos pocos nombres en el amplio espectro crítico que se ha ocupado del tema. Las perspectivas adoptadas son disímiles, y en lo que atañe a nuestro interés puntual —el de las voces en la obra—, importa recordar algunos de los trabajos que se asientan en el concepto de dialogismo y polifonía, como el del propio Bajtín, quien, a pesar de no haber analizado el *Quijote*, lo propone como obra paradigmática de aquellos conceptos, en oposición a las obras monológicas.

La caracterización del *Quijote* como obra polifónica constituye, desde la perspectiva de muchos críticos, el argumento primordial para considerarla como la primera novela moderna. Según Bajtín (1970 y 1981), la novela polifónica sería aquélla en la que están representadas todas las voces socioideológicas de la época, incluso las que pueden considerarse periféricas o menores. En tal sentido, el *Quijote* constituiría una obra modélica de heteroglosia y dialogismo, todo lo cual encuentra muchos puntos en común con las conocidas y ya tradicionales teorías sobre el mentado perspectivismo de la novela, como las de Spitzer o Predmore.

Las nociones bajtinianas han constituido una invitación para una apertura aún mayor de la crítica hacia el problema de las voces narrativas, ya que éstas forman una parte integral y de máxima centralidad en el conjunto de voces socioideológicas que pueblan las páginas de la novela y que contribuyen a su multiperspectivismo. Si bien el interés por el estudio de los narradores del *Quijote* es previo a la irrupción de los estudios bajtinianos, estas dos vertientes se nutrirán y enriquecerán mutuamente, en un estadio posterior de su desarrollo.

I.3.1. El estado de la crítica

En el presente apartado no pretendo abarcar ni sistematizar el múltiple espectro de posturas críticas que, desde las más variadas perspectivas, se han ocupado del análisis de las voces narrativas en el *Quijote*. Sólo mencionaré unas pocas, especialmente aquéllas que de algún modo se acercan al análisis semiótico-narratológico, con las que estableceré un diálogo interpretativo.

Uno de los aspectos más tratados y debatidos por la crítica en el ámbito de los narradores es, justamente, el aspecto que tendrá mayor centralidad para mi estudio, el de los niveles narrativos, dado que de él se desprende la noción de metalepsis, la cual privilegiaré en mi trabajo. La identificación de los narradores del *Quijote*, de su situación diegética y de sus funciones, ha sido uno de los focos de interés, y a la vez de controversia, para los cervantistas. Un grupo mayoritario de críticos le ha concedido el rol de narradores a todas o a parte de las instancias autoriales de la novela (El Saffar 1975; Fernández Mosquera; R. M. Flores 1982; González Noriega; López Navia; Martín Morán 1990; Oscar Tacca). Adoptando una postura diferente, se hallan los críticos que consideran que dichas instancias autoriales no son narradores, sino autores ficticios, cuyo rol es actancial, y que en cambio establecen la presencia de un narrador que los trasciende, una voz superior que controla a todas las otras instancias (Paz Gago; González Maestro 1995). Por mi parte, considero que uno de los objetivos de la poética cervantina es justamente socavar la noción de un único sujeto de la enunciación, otorgando prioridad, en cambio, al estallido de voces que se entrecruzan y confunden, de allí que en mi análisis ulterior no identifique una voz única y dominante.

Otro foco de interés y debate es el constituido por la cantidad de narradores que configuran el sistema narrativo de la novela cervantina. Flores, Percas de Ponseti y Blasco, por ejemplo, se inclinan por la presencia de tres narradores básicos, en tanto que Haley (1984), El Saffar (1968 y 1975), Parr y Fernández Mosquera identifican un número superior de voces narrativas. En muchos casos, estos críticos no definen a los autores del *Quijote* como «substitutos autoriales», pertenecientes al nivel extradiegético, con las implicaciones funcionales que tal designación conlleva. Tal conceptualización será primordial en el marco de mi propio análisis.

Otro aspecto que suscita mi interés crítico, es si la multiplicidad o fragmentación de las voces narrativas constituye acaso un recurso desestabilizador del verosímil realista. Mi abordaje dará una respuesta afirmativa a esta cuestión. En cambio, la mayor parte de los críticos que se han ocupado del tema no se pronuncia de modo concluyente al respecto. Las estructuras autoriales así como han sido esquematizadas con rigor por González Maestro (1995), Joset o Fernández Mosquera, entre otros, se apoyan en la premisa de que el sistema autorial y narrativo extradiegético es perfectamente desmontable y discernible. No obstante, en mi opinión, no son pocos los pasajes de la obra que muestran la dificultad y hasta

la imposibilidad de aplicación de sistemas jerárquicos (como, por ejemplo, la apertura del capítulo II, 44). Con pocas excepciones (Tacca, Paz Gago), la crítica no ha recurrido al concepto de metalepsis, y en ningún caso a su operativa variante, la categoría de «pseudodiégesis».

Algunos de estos críticos adoptan total o parcialmente las categorías de Genette, como es el caso de Paz Gago, en tanto que otros emplean modelos de análisis de distinta raíz. Tal es el caso de Blasco, cuyo modelo es genérico, y así señala la presencia de tres narradores, cada uno de los cuales correspondería a géneros distintos.

Un aporte de particular interés es el de Romo Feito, quien establece que la enunciación narrativa se halla ligada, ante todo, al género caballeresco, pero potenciada gracias a los «efectos de burla, ironía y desautorización del narrador» (1995-1997: 128), lo cual lo distingue de los narradores de anteriores textos caballerescos. Asimismo, otro aspecto importante del trabajo de Romo Feito con el que coincido, es que a diferencia de Paz Gago, Tacca o González Maestro (1995), entre otros, sí reconoce a Cide Hamete Benengeli como narrador (1995-1997: 127).

La importancia e interdependencia de la focalización ha sido muy bien apuntada por Ruta, quien recurre a la conceptualización de Genette (1972). Asimismo, constituyen un aporte primordial los conocidos trabajos de El Saffar (1968 y 1975), ya que relacionan el nivel de la enunciación con otros niveles discursivos, como el actancial, con especial énfasis en la dinámica de «control» del texto y de las voces. Parr, por su parte (1988), privilegia el grado de confiabilidad de las instancias narrativas, lo cual estimo central para el análisis de las mismas.

El estudio semiótico más abarcador realizado hasta el presente es, de modo indiscutible, el de Paz Gago (1995), motivo por el cual estimo necesario dedicar un espacio mayor a su aporte respecto de las voces narrativas en la novela de Cervantes.

Paz Gago parte de la premisa de que el *Quijote* constituye la primera novela moderna, es decir, «el primer texto narrativo de ficción realista en prosa, polifónico y de cierta extensión» (13). Su propósito será, entonces, fundamentar y demostrar esta afirmación a través de la semiótica narrativa.

El crítico señala acertadamente, desde el inicio de su trabajo, la existencia de una zona metaliteraria en el *Quijote*, su carácter dialógico, y la presencia de la ambigüedad y ambivalencia intencionales. Ello no impedirá que la novela sea calificada por Paz Gago como «la primera novela realista moderna» (42) y ello porque su análisis toma en cuenta la teoría literaria contemporánea a Cervantes, según la cual la distinción aristotélica entre verosímil y verdadero debe ser vista como una cuestión de valor, y no en términos de realidad, como en nuestra época (40-41). Éste será el principio rector del estudio de Paz Gago, aquél que irradiará todo su análisis, incluyendo, muy especialmente, el de los narradores. El problema que, a mi juicio, emana de estas afirmaciones iniciales —y que tendrá su

proyección ulterior sobre todo el estudio— consiste en la identificación de los conceptos de «verosimilitud» y de «realismo». Aún desentendiéndonos de las teorías contemporáneas (de las que se nutre Paz Gago, para un análisis semiótico narrativo, teorías que distinguen diferentes tipos de «verosímil», no todos «realistas»), es dable recordar la problematicidad del concepto de verosimilitud para el mismo Cervantes y sus contemporáneos. El autor del *Quijote*, tal como afirmara insistentemente Riley (1962), estaba preocupado en conciliar la *admiratio* y lo maravilloso con lo verosímil, es decir, hallar un verosímil que se moldee intratextualmente, un verosímil creado por el propio texto. No se trata de la anulación de lo maravilloso o imposible, sino de volverlo creíble, probable, gracias a los mecanismos ficcionales intratextuales.

En lo que respecta a las voces narrativas, Paz Gago señala que el esquema de cinco autores ficticios, a los que el cervantismo norteamericano ha llamado «narradores», es un equívoco sustancial (90). El crítico señala acertadamente que estas figuras autoriales tienen una amplia tradición en la caballeresca española e italiana. Según su opinión, estas instancias autoriales no son narradores y, en algunos casos, hasta cuestiona su categoría de autores ficticios, como en el caso del traductor morisco, al que dicha categoría le corresponde muy marginalmente (94). El único narrador, en su opinión, es el que denomina «principal» o «primario» (95), es decir, la categoría de narrador extradiegético-heterodiegético de Genette (1972). Según Paz Gago, este sería el único narrador de la obra. Este narrador principal, desde su perspectiva, coincide con el «autor final» de El Saffar (1968) y con el «autor definitivo» de Fernández Mosquera. Estimo, como señalaré más adelante, que la noción de «substituto autorial» hubiera constituido un aporte útil al esquema de Paz Gago.

Asimismo, a pesar de reconocer la presencia de lo que Genette «considera como auténticas metalepsis» (107), Paz Gago sostiene que no se producen transgresiones en el nivel narrativo, lo cual, entiendo, constituye una contradicción. La negación de la figura metaléptica para el sistema de narradores del *Quijote*, en un afán de definir la novela como «realista», constituye mi desacuerdo básico con el estudio semiótico de Paz Gago.

I.3.2. Reflexiones acerca del modelo semiótico-narratológico para la voz narrativa

El modelo semiótico-narratológico que utilizaré en mi análisis es el desarrollado por Genette (1972), al que sumaré los aportes de otros narratólogos contemporáneos, tales como Todorov (1970 y 1972), Chatman (1973 y 1978), Bal, Rimmon-Kenan y Dällenbach.

El primer objetivo que, a mi parecer, debe adoptar el crítico de filiación narratológica o de cualquier otra vertiente, debe ser comprobar en qué grado su modelo de análisis es pertinente para la decodificación y apertura de las significa-

ciones del objeto literario estudiado. Me refiero, en otras palabras, a la necesidad primaria de respetar lo que designaría como el «llamado del texto»: su intencionalidad y su permeabilidad a determinados caminos de acceso. Estimo que no todo modelo puede ser aplicado a cualquier texto. En algunos casos, la imposición de abordajes ajenos, distantes o, simplemente, no operativos respecto de la obra en cuestión, puede llevar a la cerrazón del texto y no a su apertura, y en no pocas ocasiones a una sobreinterpretación estéril y hasta distorsionante, lo que Eco (1990) dio en llamar acertadamente «deriva interpretativa».

Si estas últimas observaciones resultan necesarias y pertinentes para la labor del crítico literario, en general, son aún más imperiosas, a mi juicio, para quienes nos acercamos a textos distantes tanto cronológicamente como en su concepción literaria y de mundo, y cuyos horizontes de expectativas han variado y hasta pueden resultarnos hoy desconocidos. Tal es el caso de la literatura áurea, respecto de la cual la aplicación de las herramientas de análisis desarrolladas por el discurso crítico contemporáneo debe ser cautelosa en extremo y estar doblemente atenta a posibles desviaciones exegéticas, imposiciones forzadas de lecturas no correspondientes y, en suma, patentes casos de sobreinterpretación.

La narratología es el fruto de un abordaje de la literatura desde el ángulo de la Poética o Ciencia de la literatura, cuyos primeros inicios datan de principios del siglo pasado, con el Formalismo ruso, y alcanzan un máximo desarrollo con el estructuralismo francés de los años sesenta y setenta. Estas perspectivas críticas estimaron posible la creación de un modelo de análisis atemporal y universal, interesándose no por la literatura real y particular sino por la «posible».

Estimo que una lectura atenta del corpus de textos elegidos para los análisis estructuralistas, tales como la gramática estructural, de Todorov (1970), o los estudios sobre la verosimilitud, de Genette (1969), nos permitirán comprobar que los textos seleccionados son objetos claramente adaptables a las intenciones de los críticos —como el *Decamerón*, en el caso de Todorov (1969), o la literatura realista francesa, en el caso de Genette (1969 y 1972)—. Mi experiencia individual en el tránsito por el campo de la narratología me ha hecho comprobar que no siempre las categorías para el análisis textual de dicho campo resultan pertinentes para determinados textos, tanto contemporáneos como, muy especialmente, medievales o áureos.

No obstante lo observado hasta aquí, el caso de las voces narrativas del *Quijote* resulta un ejemplo paradigmático de apertura de un texto del siglo XVII a la reflexión crítica del siglo XX. Estimo que no es casual que en los últimos decenios, en el marco del cervantismo, esta perspectiva analítica haya sido tan abundantemente transitada. El paradigma de los narradores constituye un objeto de estudio no sólo pertinente para el semiótico sino también un objeto que suscita —e incluso, si es válido expresarlo de ese modo, que exige— este tipo de análisis, el cual puede acceder a una problemática textual que no ha sido resuelta por otras perspectivas críticas, como la filológica tradicional o la retórica clásica.

A mi juicio, el mérito mayor de este tipo de enfoque es el de poder abordar la obra como sistema, diferenciando así sus diferentes niveles constructivos, pero focalizando muy especialmente sus interrelaciones y la fundamental función rectora que el nivel de la enunciación ejerce sobre todos los otros niveles. Esta interdependencia sistémica, y la supeditación de los diversos aspectos discursivos —tiempo, personajes, estructura— respecto de las voces que los vehiculizan, constituyen probablemente la estrategia constructiva sustancial de la obra, la cual, por otra parte, se halla ficcionalizada como una de sus principales isotopías. Es por ello que otorgo validez al modelo de análisis narratológico genettiano, como un instrumento capaz de dilucidar e iluminar aspectos del aparato de narradores del *Quijote* y de su proyección ulterior a toda la novela, aspectos que, hasta el momento de ser develados por las lecturas semióticas de la novela, permanecían herméticos, al menos parcialmente.

I.4. El modelo de análisis de la voz narrativa

Genette, en *Figures III* (1972), es el creador de un modelo de análisis textual narratológico que otorga prioridad al funcionamiento de las voces narrativas en la obra. En su estudio, el crítico francés establece tres parámetros básicos para el análisis del narrador. El primero y de mayor centralidad, desde su perspectiva, es el constituido por los niveles narrativos. Un texto narrativo, por definición, es vehiculizado por una voz narrativa que narra la diégesis. Esta voz narrativa primera es designada como «extradiegética». El texto puede desplegar otros niveles, contenidos en la primera diégesis o intradiégesis: narradores incluidos en la diégesis que introducen un relato, se transformarán en voces intradiegéticas que narran metadiégesis o narraciones dentro de la narración. Esta sucesión de relatos que se contienen podría multiplicarse indefinidamente: meta-metadiégesis e hipodiégesis (término elegido por Genette, para indicar que se ha superado el tercer nivel diegético de inclusión). Como es posible observar, y ello en relación con lo argumentado más arriba, en defensa de la aplicación del modelo de Genette a la literatura del siglo XVII, el parámetro de los niveles narrativos sistematiza y designa con rigor un procedimiento constructivo harto conocido por los artistas barrocos: la construcción en profundidad.

Un segundo parámetro corresponde al grado de participación de los narradores en el relato que transmiten: si no participan en el mismo como personajes, se habla de narradores heterodiegéticos; si tienen participación en él, se los considera homodiegéticos; finalmente, si son los personajes protagónicos de su relato, serán autodiegéticos.

Genette también establece un parámetro temporal para la voz narrativa, determinado por la situación cronológica en que está ubicado el narrador respecto de aquello que narra. Su situación puede ser posterior a los hechos relatados (designado como tiempo subsiguiente o ulterior), anterior o simultánea.

Críticos como Chatman (1978) y Rimmon-Kenan incorporan dos nuevos parámetros para el análisis de la voz narrativa: el grado de confiabilidad y el grado de manifestación. Estimo que estos parámetros poseen una alta operatividad para el estudio de los narradores.

La confiabilidad, desarrollada ampliamente por Chatman, indica en qué medida el narrador es creíble o no. Los factores que pueden reducir su credibilidad son, por ejemplo, la edad reducida —o a la inversa—, perturbaciones mentales o, muy especialmente, una voluntad, consciente o no, de engañar a sus receptores. Se trata del narrador «mentiroso», que exige del narratario una considerable dosis de actividad decodificadora para poder desconstruir su discurso, encontrar subtextos, alusiones, blancos y supresiones intencionales. Este parámetro será sustancial para determinar el comportamiento de las voces narrativas del *Quijote*.

La manifestación del narrador, finalmente, determina el grado de presencia perceptible de la voz narrativa. El juego del texto puede ser el de crear una apariencia de invisibilidad del narrador, que éste sea casi imperceptible, como si la historia se desenvolviera por sí misma. En cambio, la estrategia elegida por otros textos puede ser la inversa, es decir, dispersar las marcas de una alta manifestación del narrador (éste manifiesta sus opiniones, el conocimiento de la interioridad de los personajes, sus elecciones narrativas, y con ello enfatiza el dominio que ejerce del mundo configurado del texto).

Genette (1972) ha desarrollado también el estudio de la focalización o perspectiva —orientación de un sujeto hacia un objeto—, la cual separa con acierto de la voz, puesto que considerará a ambas como actividades separadas. No necesariamente quien habla en un texto es el que percibe. Cuando ello ocurre, suele producirse una hendidura, una distancia entre la visión y la verbalización, que es generadora de múltiples significados. La focalización puede mantenerse a lo largo de todo el texto o bien puede variar, oscilando entre varios focalizadores. Si acaso el objeto focalizado es el mismo y los focalizadores son varios, hablamos de una focalización múltiple.

Asimismo, es dable discernir entre la focalización cero, o ausencia de focalización, o focalización externa (Bal y Rimmon-Kenan) —panorámica, ilimitada— y la focalización interna o limitada.

Al estudiar el aspecto correspondiente a la voz narrativa —considerada como el agente ficticio productor del discurso narrativo—, me remitiré a los cinco parámetros centrales antes desarrollados, que ayudan a caracterizarla: los niveles narrativos (establecimiento de relaciones de jerarquía y subordinación de los diferentes narradores y de sus respectivas narraciones); la participación en la narración (ausencia o presencia del narrador como personaje de la diégesis narrada); el grado de manifestación (posibilidad de captación de la presencia del narrador); la confiabilidad del narrador (grado en que su palabra puede ser asumida como fidedigna en relación con la intencionalidad del texto), y el tiempo de la narración

(ubicación temporal del narrador respecto de lo narrado). Desde ya, será necesario tener en cuenta la fundamental interdependencia entre estos cinco aspectos, que deben ser analizados en su juego de interrelaciones.

Asimismo, como he indicado más arriba, incluiré en el paradigma del modelo de análisis empleado el estudio de la focalización, estrechamente relacionada con el funcionamiento de la voz narrativa, si bien no idéntica a esta última.

I.4.1. Los niveles narrativos

El aspecto que, sin duda, ha suscitado un mayor interés y, a la vez, una ardua polémica en el horizonte crítico es el relativo a los niveles narrativos presentes en la obra cervantina. En tanto que la determinación del nivel intradiegético del texto no ofrece dificultad alguna —me refiero a los narradores-personajes, que emergen de la primera diégesis para contar historias propias, o bien el texto dentro del texto como unidad metadiegética independiente, caso constituido por *La novela del curioso impertinente*—, la identificación y ordenamiento del primer nivel narrativo o extradiégesis sigue resultando una tarea inacabada y sujeta a controversias. Tal falta de acuerdo atañe, en primer término, a las funciones de enunciación de dichas voces. Las posturas oscilan entre quienes otorgan el rol de narradores a todos o a parte de los autores del *Quijote* (El Saffar 1968 y 1975; Fernández Mosquera; R. M. Flores 1982; González Noriega; Martín Morán 1990; Tacca) y quienes los ven como autores ficticios, cuyo rol es tan sólo actancial, pero que no funcionan como voces narrativas; en este caso, tales críticos determinan una voz narrativa superior e innominada (Paz Gago). El segundo gran desacuerdo es el relativo al número de narradores y/o autores. En este sentido, las opiniones se dividen, principalmente, en dos posiciones básicas: los críticos que se inclinan por la presencia de tres narradores o autores —Cide Hamete, el traductor morisco y el editor o transcriptor[5]— y aquéllos que sostienen que se trata de más voces narrativas, entre cuatro y cinco, al incorporar, por ejemplo, un autor final, autor definitivo o *ultimate*[6].

El concepto central que emplearé en relación con los niveles narrativos del *Quijote* es el de metalepsis o transgresión de niveles diegéticos. Esta noción es primordial tanto para establecer la diferenciación y especificidad de las aproximaciones críticas a la voz narrativa del texto cervantino, como para otorgar mayor claridad a este aspecto. Genette (1972) señala que la metalepsis posee un amplio espectro de posibilidades en lo que respecta a su acción transgresora[7]. La figura

5 Véase, entre otros, Blasco (1989), Flores (1982) y Percas de Ponseti (1975).
6 Haley (1984) habla de un autor final, como último responsable y editor ulterior, en tanto que Fernández Mosquera (1986) se refiere al autor definitivo y El Saffar (1968) al *ultimate author*.
7 La noción de metalepsis está puntualmente desarrollada por Genette (1972), especialmente en las pp. 243-245.

podría ser pronunciadamente contraventora de los límites entre niveles narrativos, como lo es la aparición de don Álvaro Tarfe como personaje de la diégesis (DQ II, 72) y aun el proceso mental de don Quijote, de lo que podría ser considerado como «locura intertextual». Dicho proceso es sustancialmente metaléptico en su cruce y superposición de los modelos literarios caballerescos y su transcurrir «real» en el mundo configurado en la obra que protagoniza.

La metalepsis puede, también, operar con un grado menor de transgresión. En este sentido, uno de las manifestaciones más útiles y funcionales para el análisis es la del llamado «substituto autorial», manifestación que ocupa un rol central en la novela de Cervantes. Se trata de un narrador que es percibido, explícita o implícitamente, como autor o partícipe de la producción de la diégesis que narra. Este concepto asimila, con coherencia y sin contradicciones, la posibilidad de ser narrador, de ser el portador del proceso de enunciación, al tiempo que esa misma voz es propuesta como el autor, recopilador, historiador del relato[8]. Estas acciones han sido, a mi juicio, inexplicablemente consideradas como incompatibles por algunos críticos. El substituto autorial consiste en un procedimiento metaléptico, al sugerir el salto o traslado del nivel extratextual al diegético. Si bien su acción contraventora no es extrema, sí configura un narrador ficticio que se enmascara como el autor real de la historia narrada (trampa textual en la que no pocos críticos han caído al considerar que la voz del «segundo autor» o editor / transcriptor es la voz de Cervantes «real»).

De este modo, la obra contaría en su nivel narrativo extradiegético o primer nivel con varios substitutos autoriales, por lo menos tres: Cide Hamete, designado por el texto como primer autor, el traductor y el segundo autor (y ello dejando de lado otras posibles voces autoriales menos diferenciadas, que aparentan estar ubicadas «por encima» de las anteriores). Si observamos tan sólo el caso del historiador arábigo, no es difícil distinguir, en numerosos sintagmas, la intencionalidad de separar su voz con claridad. Así, a modo de ejemplos:

> I, 9: 110: «En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera:»
> II, 8: 686: «¡Bendito sea el poderoso Alá!», con una continuación en estilo indirecto: «y dice que da estas bendiciones» [...] «Y, así, prosigue, diciendo:»
> II, 74: 1222: « y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma:
> —«Aquí quedarás colgada desta espetera».

A pesar del intencional juego entre estilo directo e indirecto, en todos estos pasajes es posible discernir la voz de Cide Hamete, narrador-autor.

No sólo Cide Hamete, sino muchas de las instancias del *Quijote* que se atribuyen algún rol productor en relación con la obra —su autoría, traducción o

8 Para la noción de substituto autorial y su acción metaléptica, *cfr.* Dallenbach (1977).

transcripción— tendrán en diversos momentos del texto una voz diferenciada y serán, por ende, substitutos autoriales[9]. Dällenbach conecta el concepto de substituto autorial con el de la construcción especular (*mise en abyme*) de la enunciación, entendiendo esta última como la reflexión que se centra en el agente y en el proceso de producción en sí mismo[10].

El hecho de que las máscaras autoriales puedan funcionar como parodias del complejo sistema de substitutos autoriales de los libros de caballerías, como ya ha sido señalado acertadamente por Romo Feito, no contradice su estatus de narradores, como tampoco lo contradice la multiplicación y confusión de sus voces. Es precisamente esta falta de delimitación entre las voces la que potencia el recurso metaléptico del narrador-autor y le otorga un grado mayor de acción desestabilizadora. Recurriré, nuevamente, a un concepto del análisis narrativo que Genette (1972) designa como pseudodiégesis o metadiégesis reducida[11], el cual parece desentrañar en gran medida las irresoluciones en torno a la problemática de la voz narrativa del *Quijote*. La pseudodiégesis consiste en la presentación de un nivel intradiegético como diegético, es decir, se trata de voces que se contienen pero sin diferenciarse: estructura de cajas chinas que no posibilita la separación de las cajas contenedoras de las contenidas. Es este recurso —el de la pseudodiégesis— el que impide, en múltiples casos, discernir claramente quién habla en la obra. Baste, a modo de ejemplo, el complejo pasaje: «Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (II, 44: 979), en el que se interpenetran al menos cuatro voces, las cuales, a priori, corresponderían a cuatro niveles diegéticos diferentes. En mi opinión, el dispositivo pseudodiegético es la clave estructural sobre la que se apoyan las voces narrativas de la obra.

9 Si bien Dällenbach ocupa canónicamente la noción de substituto autorial sólo para aquel narrador que se presenta como autor del relato que narra, postulo que las voces narrativas que realizan diversas actividades relativas a la producción de la historia —recopilación, organización, copia, reconstrucción, traducción, etcétera— son asimilables a la instancia autorial y también deben ser consideradas substitutos autoriales.

10 De los tres subtipos señalados por el crítico, correspondientes a la construcción especular de la enunciación, el segundo es el pertinente en relación con los narradores y, asimismo, en relación con sus narratarios, ya que en el *Quijote* se desarrolla también, de modo más o menos explícito según el momento del texto de que se trate, la función enunciativa especular del narratario, extensión reflexiva del rol auctorial del narrador (Dällenbach 1977: 100-105).

11 Ver, especialmente, la página 237, en la que Genette (1972) introduce por primera vez la noción de pseudodiégesis.

I.4.2. El grado de participación de los narradores

Una problemática similar, estrechamente relacionada con la anterior, es la que afecta al grado de participación de los substitutos autoriales. Hasta el capítulo I, 9, es posible afirmar que el narrador —quien inmediatamente se transformará en editor o transcriptor— asume un rol heterodiegético, al no ser personaje de la diégesis que narra. En dicho capítulo, sin embargo, lo veremos paseando por Toledo y dialogando con tenderos y moriscos aljamiados. Este desarrollo textual nos enfrenta, desde mi perspectiva, a dos posibilidades: o bien ha ocurrido aquí un cambio en los niveles narrativos y la diégesis que creíamos primera —la de don Quijote y sus aventuras— se ha transformado en diégesis segunda o metadiégesis, de modo que la primera diégesis sería la que narra la búsqueda de nuevas fuentes para la continuación de la historia del héroe manchego por parte de este personaje-narrador homodiegético[12], o bien nos hallamos aún en el nivel extradiegético, si bien complejo y diseminado en múltiples voces que se superponen y entrecruzan, pero manteniendo su situación heterodiegética respecto de la primera diégesis. Si bien admito la problematicidad del caso (que estimo buscada por la intencionalidad textual), tiendo a considerar esta segunda opción como la más pertinente. A pesar de que la historia de la reconstrucción, escritura, búsqueda de fuentes y manuscritos adquiere una centralidad considerable en el texto, no llega a desplazar la primera historia (la de don Quijote) en tanto diégesis primera, sino que integra un complejo entramado extradiegético de substitutos autoriales pseudodiegéticos.

I.4.3. La confiabilidad

La noción de confiabilidad del narrador, de máxima importancia en lo que respecta a la captación del mundo representado, distingue diferentes grados de credibilidad[13]. ¿Cuál sería el grado atribuible a los narradores del *Quijote*? La problematicidad de la respuesta es aquí evidente. Me ceñiré a los narradores de la primera diégesis —las aventuras de los protagonistas, don Quijote y Sancho— ya que el grado de confiabilidad de las voces intradiegéticas puede ser caracterizado como relativamente alto; así, por ejemplo, la voz de Marcela, la del cautivo, la de Ana Félix (con significativas excepciones, como la voz de don Quijote, narrador

---

12 En relación con cuya historia él es heterodiegético —como ya he señalado— no poseyendo un rol actancial, al igual que el traductor morisco y Cide Hamete, y en ello disiento respecto de estudiosos que le otorgan el rol de personaje, tales como Fernández Mosquera (1986) y El Saffar (1975).

13 Para el concepto de confiabilidad del narrador, véase Rimmon-Kenan (1983), quien sintetiza y supera, a mi juicio, perspectivas previas de dicho concepto.

intradiegético del episodio de la cueva de Montesinos). Sin embargo, importa recordar que, según las jerarquías diegéticas, estas voces se encuentran supeditadas al dominio de otras considerablemente menos fidedignas, por lo cual también su palabra, introducida por un narrador o narradores de credibilidad dudosa, podría, a su vez, ser cuestionada.

La confiabilidad de las voces narrativas se encuentra abiertamente desafiada por los propios narradores autoriales. Así la permanente e irónica referencia al puntual y verdadero historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, «siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos» (I, 9: 110), con lo cual el texto no sólo explota la ambigüedad del estereotipo, sino que nos coloca en la paradoja del mentiroso, de la que inexorablemente no podremos salir (González Noriega). Más aun, el segundo narrador reduce notoriamente su propia confiabilidad al adoptar el registro irónico, en especial al referirse a la fuente primera de esta verdadera historia, el verdadero, y mentiroso, Cide Hamete. Por otra parte, ya ha sido abundantemente puntualizado el despliegue del lenguaje conjetural en la obra: un discurso que enfatiza lo dudoso e hipotético de aquello que se está enunciando[14]. Este discurso de la incertidumbre, patrimonio de todos los autores del texto, incluyendo las voces pseudodiegéticas no diferenciadas, contribuye en gran medida, también, a otorgar el bajo grado de confiabilidad atribuido a las voces del texto.

Finalmente, la disolución de la credibilidad de las voces narrativas debe ser entendida como consecuencia de su multiplicidad y, fundamentalmente, de la ya subrayada falta de límites claros entre ellas, es decir, de la superposición y pérdida del origen, todo ello vehiculizado a través de los distintos procedimientos metalépticos y pseudodiegéticos señalados. Esto atenta contra la confiabilidad de dichas voces no menos que los comentarios estereotipificadores y de otra índole que los narradores emiten para desacreditarse recíprocamente.

I.4.4. El grado de manifestación

El aspecto referido al grado de manifestación del narrador (*perceptibility*) es uno de los parámetros básicos para la determinación del comportamiento de la voz narrativa, y puede resultar más útil y operativo que el de omnisciencia[15]. Considero que dicha categoría acusa puntos de coincidencia con el denominado por Kayser 'narrador personal'[16], como también con el 'verosímil artificial' de

---

14 Los trabajos ya clásicos de Hatzfeld (1966) y de Rosenblat (1978), los cuales tratan los aspectos lingüísticos del *Quijote*, ofrecen numerosos ejemplos al respecto.

15 En relación con el grado de manifestación del narrador, véase Chatman (1978).

16 Kayser (1954) introduce y desarrolla el concepto de «narrador personal», al que atribuye, fundamentalmente, el logro de un efecto de complicidad con el lector.

Genette[17]. Estas dos últimas instancias corresponden al grado máximo de manifestación del narrador, grado patentizado en las voces narrativas del *Quijote*, que, además de hacer explícito el propósito del acto narrativo, al constituirse en instancias autoriales irrumpen insistentemente en la narración de los acontecimientos para manifestar con ello el dominio sobre el mundo configurado en el texto. Entre las marcas textuales de una alta manifestación se encuentran la libertad en el manejo temporal y espacial, el conocimiento de la interioridad de los personajes y, muy especialmente, la emisión de comentarios, opiniones, juicios y hasta dudas por parte del narrador (hecho que aleja esta categoría de la de omnisciencia). En este sentido, veo el grado de manifestación de los narradores del *Quijote* como pronunciado, aun cuando nos oculten su identidad, como observa El Saffar respecto de aquél que designa *ultimate author*[18]. Asimismo, este operativo es portador de un marcado sentido irónico, al crearse una falsa complicidad entre el narrador y su narratario; el primero aparenta contar con la perspicacia del segundo y este último, el narratario, percibe satisfecho el lazo que lo une con el narrador. En el texto cervantino, este registro irónico se ve reforzado por el hecho de que el conocimiento respecto de los protagonistas se halla, en muchos casos, tácitamente compartido por el narrador y su receptor, quienes mantienen así, conjuntamente, una distancia irónica respecto del objeto narrado. Este mundo compartido es el que irrumpe masivamente en el *Quijote* a través de sus narradores substitutos autoriales personales. Sin embargo, en Cervantes (así como en escritores contemporáneos, entre los que sobresale el nombre de Borges), la presente estrategia es enmascaradora de la subversión del rol que convencionalmente se le atribuye a dicho narrador. El retorno insistente al acto de la enunciación converge en un movimiento excesivo de autorreferencialidad, el cual subvierte la aparente intencionalidad textual de mímesis, desplazándola hacia significados narcisistas.

I.4.5. El tiempo de la narración

Por último, el tiempo de la narración, al igual que los aspectos anteriores, ofrece relaciones paradójicas. Me ocuparé de dichas relaciones con más detenimiento en el capítulo sobre el tiempo. Sólo anticiparé que este comportamiento paradójico se origina, también, en el entramado metaléptico de la obra.

Desde una perspectiva cronológica, los substitutos autoriales se ubican después de que los hechos que narran han ocurrido, en lo que Genette (1972) deno-

---

17 Esta noción es expuesta por Genette (1969), primordialmente en relación con la corriente realista de literatura.

18 No obstante su novedad, El Saffar (1968) no desarrolla con amplitud el concepto. Véase, especialmente, p. 175.

mina «tiempo subsiguiente», aunque la distancia respecto de dichos hechos puede variar, según asuman el rol de cronistas o de historiadores.

La situación cronológica de los narradores respecto de lo narrado manifiesta, sin embargo, no pocas discrepancias. En oportunidades, los hechos anunciados prolépticamente por las instancias autoriales se revelarán como erróneos, hecho que se patentiza, por ejemplo, en no pocos peritextos epigráficos, en el final de la primera parte de la novela (I, 52), o en el anuncio (falso) de que don Quijote, antes de su muerte, se retractará de lo narrado respecto de los acontecimientos en la Cueva de Montesinos (II, 24). Este comportamiento podría desestablizar la ubicación cronológica en la que se encuentran los substitutos autoriales como así también cuestionar su confiabilidad.

La posibilidad de que los personajes de la diégesis modifiquen hechos ya anticipados por la voz narrativa podría estar indicando que esos hechos aún no se habían realizado y, por consiguiente, que el narrador se encontraba en un tiempo anterior a tales hechos. No obstante, ello puede ser entendido también como la aptitud del protagonista de cambiar los acontecimientos pasados ya anunciados por el narrador, lo cual configura una metalepsis pronunciada: los personajes son capaces de incidir en la creación de su propia historia y hasta de corregirla y modificarla. El texto mantiene la posibilidad de ambas lecturas —la transgresión metaléptica o la confusión de la situación temporal del narrador— en un habitual llamado a la indecidibilidad.

El nivel de la enunciación evidenciará, asimismo, una marcada alternancia en lo que atañe a la situación cronológica en la que se hallan las instancias autoriales. En este nivel observaremos una marcada oscilación entre el tiempo subsiguiente, el anterior y, en oportunidades, el simultáneo. A estas oscilaciones las designaremos como «metalepsis» ingenuas, frecuentemente empleadas en las novelas cuyos narradores pueden ser estimados como «personales». Su carácter «ingenuo» se debe a que si bien remiten al proceso de escritura y a la naturaleza ficticia del relato, no atentan contra los estatutos de naturalización del texto, siendo su objetivo primordial reforzar el rol del narrador como entidad controladora y dominante respecto del mundo configurado del texto.

Ejemplos de narración subsiguiente:

> «Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse» (I, 1: 43).
> «Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarrón» (II, 3: 647).

Ejemplos de narración anterior:

> «el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte» (I, 8: 104).

«Tú, letor, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere [...] puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado» (II, 24: 829).

Ejemplos de narración simultánea, que remite al tiempo de la escritura:

«Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice» (I, 2: 48).
—«Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía» (II, 74: 1222).

Ejemplos de alternancia en la situación temporal del narrador respecto de lo narrado:

«Puestos, pues, todos cuantos había en la venta [...] el trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere y viere el capítulo siguiente» (II, 25: 846).
«don Quijote, el cual, doloroso y pellizcado, confuso y pensativo, se quedó solo, donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador [...] Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama y el buen concierto de la historia lo pide» (II, 48: 1022).

Retomaré el análisis del tiempo de la enunciación en el capítulo segundo del presente estudio, al tratar el tema del comportamiento temporal de la obra.

I.4.6. La focalización

La focalización en el *Quijote* es una categoría discursiva muy relacionada con la concepción de realidad en la novela, como trataré de demostrar en el último capítulo de mi trabajo.

La tendencia predominante a lo largo de la obra consiste, indudablemente, en promover la focalización múltiple, dado que la misma resulta funcional para establecer las perspectivas dicotómicas sobre las que se imbrican los ejes semánticos «cordura / locura», «realidad / imaginación», o «verdad / mentira». Así, la focalización de don Quijote, en aquellos momentos en los que asume su identidad como caballero andante, necesariamente deberá chocar con la perspectiva de otros personajes, los que supuestamente ven la realidad —los molinos, los carneros, las ventas y los venteros—. Esta estrategia, como bien fuera señalado por Predmore, es la que predomina de modo general en el primer libro, inserta en una focalización panorámica, externa, la de un narrador extradiegético-heterodiegético, que lo sabe y lo ve todo: tanto el proceso mental de don Quijote, desde su interioridad, como la «realidad» del mundo ficcional y la percepción que Sancho u otros personajes tienen de ese mismo objeto.

A medida que avanza la novela, sin embargo, la focalización múltiple se complementará con otra estrategia diferente: la de la focalización externa o panorámica demorada. Me refiero a los conocidos momentos en que la realidad del mundo representado es ignorada, no sólo por el alienado protagonista, sino también por los otros personajes, así como por el lector. Esta estructura de focalización externa diferida se evidencia en episodios tales como las apariciones de Sansón Carrasco disfrazado de Caballero del Bosque (II, 12-15) o Caballero de la Blanca Luna (II, 64), en los capítulos en los que hace su aparición el Maese Pedro (II, 25-26), o ciertos capítulos en el palacio de los duques, por ejemplo, el de la Dolorida (II, 36-40). En todos ellos, se trata de un ocultamiento intencional de la identidad, que permanece desconocida para todos los receptores, con excepción de la voz narrativa, acaparadora del manejo de la focalización, la cual retoma panorámicamente al final de los respectivos episodios, a fin de develar las verdades que domina. Con ello, su nivel de manifestación alcanza un grado superlativo.

No obstante, y tal como fuera acertadamente sugerido por Predmore, no son escasos los momentos del libro en los cuales la focalización se mantiene interna y limitada, incluyendo dentro de sus restricciones perceptivas también a las voces narrativas, que no pueden determinar si se trata de treinta o cuarenta molinos, de estudiantes o de clérigos, o si don Quijote ha soñado o no lo que ha contado sobre su descenso a la Cueva de Montesinos. Estos segmentos de la diégesis constituyen la impronta de una focalización oscilante, carente de coherencia, ambigua; marcas que reducen el grado de manifestación de las instancias narrativas y aumentan su confiabilidad, a la vez que desestabilizan los ya endebles andamiajes de un entramado narrativo pleno en contradicciones y desfamiliarizante, cuya estrategia constante parece ser la de la autoanulación: patentizar su huella, para a continuación borrarla y así sucesivamente, en un juego laberíntico de apariciones y ocultamientos, hasta crear un intenso efecto de vértigo narrativo.

I.5. LA METALEPSIS COMO METÁFORA DEL FUNCIONAMIENTO DE LA VOZ NARRATIVA EN EL *QUIJOTE*

I.5.1. El efecto de la metalepsis como aspecto esencial de la obra

El *Quijote* pone de relieve la permanente interrupción de la natural concatenación discursiva por otras voces. Se ha observado, al respecto, que los personajes cervantinos son expertos en interrumpir la narración de otro personaje (Gilman 1993). Baste recordar las permanentes intromisiones de Cipión en la narración de Berganza (Cervantes 2001), o las observaciones de don Quijote a fin de corregir las prevaricaciones idiomáticas del relato del cabrero Pedro sobre Marcela y Grisóstomo (I, 12), o aquellas intervenciones que determinan el brusco final del inacabable cuento de Sancho (I, 20). Tales interrupciones otorgan centralidad al

proceso de lectura, en cuanto enfatizan el rol del receptor, la importancia primordial de una captación activa y participativa en aquello que se lee o escucha. El proceso de lectura resulta cardinal en el mundo configurado cervantino, de lo cual emerge la concepción de que escritura y lectura no son procesos distantes sino complementarios.

A mi juicio, es primordialmente la intrusión de la voz narrativa la que nos obliga en el *Quijote* a mantener una distancia irónica permanente respecto del texto. En gran medida, es la intervención de esta voz la que evita que leamos el *Quijote* como Alonso Quijano había leído los libros de caballerías (Gilman), siendo también ella responsable del complejo entramado de significaciones que el texto genera. Es dable sostener, entonces, que el narrador ironista del capítulo I, 9 del *Quijote* ha creado la novela consciente de sí misma.

No obstante, la irrupción de las voces narrativas en el natural desarrollo de la diégesis no limita sus efectos a la autorreferencialidad patente en la novela, sino que proyecta dicha función hacia otros muchos aspectos de la obra, de modo tal que es dable estimar que el funcionamiento novelístico del *Quijote* es metaléptico en su esencia.

En primer término, el funcionamiento intertextual es sustancialmente metaléptico: la apropiación de tópicos, motivos, procedimientos, recursos retóricos y lingüísticos y núcleos temáticos de múltiple filiación genérica, convierte a la novela en un espacio poligenérico múltiple, en el cual se diluyen los orígenes precisos y se rescatan los efectos. La crítica ha insistido repetidamente en esta superposición y entrecruzamiento de fuentes, géneros, textos y estilos, en una especie de frenesí creativo que imposiblita las delimitaciones claras y rigurosas.

Así, al cotejar con los textos caballerescos que sirven de referente a los intertextos del *Quijote*, sucede a menudo que encontramos errores o imprecisiones considerables, como si Cervantes no hubiera verificado los hechos o hubiera añadido episodios de su propia imaginación, ya sea en boca de don Quijote o de otros personajes. Tales errores pueden desconcertar en un autor quien, en ciertos momentos, es capaz de rescatar incluso personajes y situaciones insignificantes del *Amadís* o del *Tirante*. Ello pone de manifiesto que las lecturas hechas por Cervantes de la literatura de caballerías no han sido quizás ni rigurosas ni sistemáticas, pero también podría revelar que Cervantes se distanció de las mismas, a causa de una valoración ambivalente de dicha literatura, en la que se mezclaba la atracción con el rechazo, todo lo cual ha resultado en un complejo mosaico intertextual.

La locura de don Quijote es, en tal sentido, la expresión más patente de dicho funcionamiento intertextual. Su locura, como he señalado más arriba, es la locura de la intertextualidad, no sólo por la trasposición de la ficción a la realidad, sino a causa del proceso de vértigo creativo que la caracteriza, a partir del cual se inspira en sus modelos, pero los fragmenta, selecciona, modifica, confunde y superpone. No tengo la certeza de que don Quijote pueda ser considerado como un

lector ejemplar, pero sí como un reescritor paradigmático, empleando el concepto de reescritura con los alcances otorgados anteriormente. Este proceso de reescritura metaléptica del protagonista —transgresora de límites y de niveles—, no es sino la proyección especular del comportamiento intertextual totalizador de la obra, cuya estrategia primordial no sólo es el cruce de los límites genéricos y preceptivos, sino también el sutil desdibujamiento de los mismos.

También en el nivel intratextual, como comprobaremos en los capítulos subsiguientes, la metáfora de la metalepsis resulta operativa. Las categorías temporales, por ejemplo, evidenciarán un movimiento de cruce, en gran medida originado por el mismo proceso metaléptico que rige el comportamiento mental del protagonista, el cual irradia su influencia hacia todos los ámbitos de la novela. De este modo, comprobaremos cómo los tiempos cronológicos pueden intercambiarse, a partir de la voluntad, el deseo y la memoria tanto del héroe como de las instancias autoriales. Como en los otros niveles, también el temporal acusará una dinámica esencialmente transgresora, de permutaciones y superposiciones.

En cuanto a la caracterización de personajes, será éste otro espacio textual de manifestación explícita del cruce de identidades y roles. De modo voluntario o no, desde un nivel de conciencia o desde su ausencia, los caracteres se trasladarán al lugar del otro, para asumir máscaras identitarias permanentes o transitorias, pero que siempre dejarán una impronta en su caracterización.

La metalepsis caracterológica diseña un cruce identitario cuyo paradigma es, indudablemente, don Quijote, pero su proyección es de naturaleza universal en el mundo representado y afecta a la totalidad de sus personajes.

Finalmente, tal vez el cruce que presenta mayor problematicidad para el análisis semiótico es el que atañe al extratexto. Me refiero a las isotopías, campos semánticos y estatutos, inscriptos de modo más o menos evidente en la novela —isotopías sociales, estamentales, religiosas, de género sexual, etc. La inagotable y controvertida bibliografía crítica que existe en este marco acredita el hecho ineluctable de que las lecturas posibles son infinitas, dispares, contradictorias.

Me referiré a esta metalepsis extratextual en el último capítulo del presente estudio. Sólo deseo enfatizar aquí que, más que ofrecer pronunciamientos definitorios respecto de la estimativa textual, o mucho menos acerca de la intención del autor real respecto de los distintos campos semánticos aludidos, me importará destacar la estructura profunda de su estética compositiva, y que ella se revela como sustancialmente transgresora, metaléptica; no, quizás, en sus postulados últimos —si fuera factible llegar a ellos—, sino en el llamado a una lectura desestabilizadora y desfamiliarizante respecto de las convenciones y estatutos inscriptos en el referente extratextual. Si acaso las conclusiones últimas devuelven al decodificador al sitio institucionalizado y convencional, el cruce ya realizado preserva el cuestionamiento y la inquietud, y ello es lo esencial.

Es por eso que deseo, finalmente, destacar que la metalepsis no es equivalente a ruptura, pero sí a dinamismo, a movilidad. En ello residen su fuerza y sus efectos.

El cruce a menudo entraña un retorno al sitio del cual se ha partido, pero quien retorna —género, personaje, narrador, lector implícito o real—, vuelve de su exilio temporal con un suplemento, y ya, definitivamente, no volverá a ser el mismo.

I.5.2. Procedimientos metalépticos ingenuos

Los procedimientos metalépticos designados como «ingenuos» son aquéllos cuya acción transgresora es menos pronunciada. Los identificados en el *Quijote* han sido los substitutos autoriales, los narradores personales y las pseudodiégesis. Me importa demostrar, de modo teórico, que a pesar de esta apariencia de menor transgresión, su efecto autorreferencial es pronunciado.

La concepción de mundo que opera en el nivel de la voz narrativa permite la asunción de rasgos específicos respecto de dicha voz, en tanto agente mediador-productor de la narración. Tales rasgos o funciones convencionalmente confirmarían las expectativas de reconocimiento, por parte del lector, de la operación referencial y mimética atribuida convencionalmente a la ficción. El rol cumplido por la voz narrativa es, en este sentido, determinante: su modo de operar puede confirmar y fortalecer estas expectativas y su consiguiente proceso de naturalización, o bien obstaculizarlos, focalizando el proceso de enunciación y desestabilizando la ilusión mimética. Al respecto observa Culler:

> Identifying narrators is one of the primary ways of naturalizing fiction. The convention that in a text the narrator speaks to his readers acts as support to interpretive operations which deal with the odd or apparently insignificant (1992: 200).

La identificación de la voz o voces narrativas en el texto —en tanto connotadores de mímesis— puede revelar funcionamientos opuestos del narrador. Me refiero al reconocimiento de una voz narrativa cuya presencia es mínima o está casi ausente (Genette 1972) o bien, contrariamente, al despliegue de un discurso abstracto, no mimético, a partir del cual el narrador personal irrumpe en el discurso generando un verosímil artificial (Genette 1969) y metalepsis ingenuas. Este último caso es el que prevalece en el *Quijote.*

En el marco de una voz narrativa connotadora de mímesis y potenciadora en extremo de la ilusión referencial, se inserta la presencia del narrador-sustituto autorial paradigmático —metalepsis ingenua— cuyo rol primario consiste en asumirse como el «autor real» de la historia narrada, la cual, en ciertos casos, podría también adoptar especularmente un movimiento de transitividad respecto del extratexto. Desde esta perspectiva, el horizonte de expectativas suscitado tanto por el narrador personal como por el substituto autorial o, más aún, por la combinación de ambos, llevaría a una captación mimética y referencial del heterocosmos del texto, cuyo modelo sería el discurso de lo real.

No obstante, la antedicha estrategia de naturalización no es la desplegada en el *Quijote*, tal como mi análisis ha intentado demostrar. La novela presenta varios substitutos autoriales / organizadores que, al mismo tiempo, operan como narradores personales. La instancia autorial de la novela hace explícito el propósito del acto narrativo, irrumpiendo insistentemente en la narración de los acontecimientos, para manifestar con ello un ilimitado dominio del mundo configurado en el texto. Tal sobrecarga autorial y personal de narradores omnipresentes cumple una función múltiple. En lo que respecta a las relaciones texto-extratexto, aparenta subrayar la pertenencia del relato al discurso histórico, en el cual se inserta la voz interpretativa de estos narradores / autores con su discurso referencial. Sin embargo, el registro irónico adoptado en la novela de Cervantes por estos substitutos autoriales obstaculiza y hasta destruye dicha ilusión referencial. Por otro lado, es precisamente esta *sobrecarga* autorial de la voz narrativa la que vehiculiza un efecto antagónico al de la transitividad referencial. El retorno insistente al acto de la enunciación —discurso no mimético— constituye a la voz narrativa en lo focalizado; consecuentemente, la distancia media denotada por la presencia de los narradores personales autoriales se ve desestabilizada: la extrema potenciación de la intención productora del texto despliega un movimiento excesivo de autorreferencialidad, el cual subvierte la aparente *intentio operis* configuradora de mímesis, trasladándola hacia significados narcisistas de mayor centralidad.

I.5.3. Procedimientos metalépticos de mayor grado transgresor

Los procedimientos metalépticos puros son aquéllos cuya acción transgresora es pronunciada; vale decir que el cruce de niveles que patentizan constituye un abierto desafío a la verosimilitud del texto. Dichos procedimientos constituyen un cuestionamiento de los límites entre ficción y realidad y, por ende, hemos afirmado anteriormente que el dispositivo mental de don Quijote responde esencialmente a este comportamiento: sus lecturas se filtran en el mundo «real» y desplazan lo vivido o experimentado a favor de lo imaginado. Don Quijote es un protagonista-creador, que adopta la estrategia metaléptica —siempre de modo selectivo, como es sabido— y la aplica según su inspiración y voluntad, privilegiando, tal como ocurre en la metalepsis pura o intensa, el nivel ficcional sobre el de la realidad.

De una intensidad similar resultan las metalepsis que reflejan especularmente el operativo mental del héroe protagónico. Me refiero, por ejemplo, a la aparición de don Álvaro Tarfe, personaje —literario y ficticio, para el mundo representado del texto— perteneciente al *Quijote* apócrifo de Avellaneda. No menos transgresor es el postulado metaléptico que domina todo el libro de 1615, según el cual los personajes protagónicos dialogan implícitamente con su autor, lo cuestionan y hasta hacen observaciones pertinentes a la historia vivida, que seguidamente pasará a ser narrada / publicada.

Este principio constructivo metaléptico subyace de modo incesante a lo largo del segundo libro, invitando, a su vez, a un tipo de «recepción metaléptica», capaz de cuestionar los límites entre texto y extratexto, al tiempo que se deja sugerida la inquietante posibilidad de que otro sabio encantador se encuentre narrando nuestras aventuras como lectores del *Quijote.*

I.5.4. Redefinición de la metalepsis en el contexto de la obra

La presente lectura del *Quijote* ha intentado poner de manifiesto la búsqueda de la disolución del narrador como instancia mediadora clara y unívoca, a partir del estallido de dicha voz y de su interpolación en voces narrativas que se entrecruzan y confunden. La masiva utilización del procedimiento pseudodiegético parece indicarnos, desde la intencionalidad textual, que las palabras no son nunca nuestras sino que están siempre habitadas por las voces de los otros[19]. Este es el *ethos* lúdico imperante en el *Quijote*[20].

Asimismo, el despliegue y la reabsorción discursiva de este conjunto de voces cuestiona seriamente las jerarquías diegéticas, al punto que podríamos admitir la metalepsis como metáfora operativa y funcional del paradigma narrativo de la obra.

Finalmente, la sobrecarga autorial y personal a la que he aludido de los narradores cumple una función múltiple. En lo que respecta a las relaciones texto-extratexto, aparenta subrayar la pertenencia del relato al discurso histórico, en el cual irónicamente se insertan las voces de los narradores, muy especialmente la del historiador arábigo. Sin embargo, es precisamente esta sobrecarga autorial de la voz narrrativa la que vehiculiza un efecto antagónico al de la transitividad referencial. El retorno insistente al acto de la enunciación —discurso no mimético-constituye en gran medida a las voces narrativas en el objeto focalizado, lo cual subvierte la aparente intencionalidad textual configuradora de mímesis. Esta tendencia antimimética pone de manifiesto la naturaleza ficticia del texto, al tematizar su propio proceso de escritura e invalida, entonces, funciones inherentes al substituto autorial personal. De este modo, la intencionalidad textual se patentiza a partir de las estrategias discursivas puestas de manifiesto en el juego de voces narrativas y de las estrategias correspondientes a las mismas.

La imbricación y el entrecruzamiento, expresados de modo magistral en el «baciyelmo», como emblema de la pluralidad en la que se funda el mundo del *Quijote*, hallan un eco significativo, también, en el complejo juego plural de la enunciación.

---

19 Para la concepción de un sujeto compuesto por una multiplicidad de discursos, véase Barthes (1970), especialmente pp. 16-17.

20 *Ethos* entendido como la reacción subjetiva motivada por un texto, concepto utilizado por el grupo μ francés. *Cfr.* Linda Hutcheon (1981: 140-155).

Entrecruzamiento, imbricación, irrupción, acciones todas que describen la dinámica dominante en el *Quijote*: una dinámica de traslaciones y mudanzas, ya sea literales como figuradas, estructurales, funcionales y de vías de significación. El espacio textual de la novela esgrime lo que denomino una incesante «metáfora de cruce», la cual queda condensada en el concepto de metalepsis, en su sentido primero, el de transgresión de límites.

Desde la perspectiva asumida en el presente trabajo, vuelvo a afirmar que el concepto de metalepsis excede ampliamente los límites de la categoría de los niveles narrativos, para imponer su figura a la novela en su totalidad. No sólo los niveles narrativos se entrecruzan, sino también las categorías discursivas que analizaremos en los capítulos que siguen: el tiempo y los personajes. A su vez, estas transgresiones o cruces no se limitan al nivel intratextual, sino que atañen también a los múltiples cruces genéricos que se perfilan en la obra —algunos de los cuales hemos analizado— como así también a sus complejas proyecciones extratextuales. Es por ello que estimo válido reafirmar la metalepsis como metáfora primordial del funcionamiento de todo el sistema novelístico del *Quijote*, espacio conceptual gracias al cual tal vez logremos aproximarnos a la razón de ser de su incesante e inagotable plurivalencia.

Capítulo II
EL TIEMPO

II.1. Introducción: el estado de la crítica

II.1.1. Reflexiones introductorias

El tratamiento del tiempo en el *Quijote*, a diferencia de otros aspectos de su construcción, como las voces narrativas o la caracterización de personajes, ha sido relativamente desatendido, y en el marco de la copiosa bibliografía cervantina, ha sido objeto de escasos estudios críticos. Las razones de esta ausencia son, a mi juicio, fundamentalmente dos. La primera de ellas se relaciona con el hecho de que, como veremos, la configuración temporal del *Quijote* presenta una apariencia de linealidad y de regularidad, la cual no ha suscitado el interés de los investigadores. Con pocas excepciones, los cervantistas han admitido de modo universal la falta de problematicidad de este aspecto del libro, lo cual ha dado como consecuencia un marcado abandono del estudio temporal intratextual. No me refiero, desde ya, a la creciente preocupación por la determinación de la cronología de la composición de la obra, la cual ha sido y sigue siendo estudiada con entusiasmo, ofreciendo resultados de precisión científica cada vez más convincentes[1].

Una segunda razón, tal vez más importante aun y relacionada, indudablemente, con la anterior, atañe al hecho de que son pocos los críticos que han adoptado una perspectiva semiótico-narratológica para su análisis. Como consecuencia de ello, las reflexiones acerca del eje temporal en el *Quijote* han quedado circunscriptas a la observación del comportamiento del tiempo, a partir de diferentes ángulos críticos (el filosófico, el simbólico-mítico, el que designaré como «temático»), sin atender al funcionamiento sistémico del libro. Dicho funcionamiento, tan patente en el *Quijote*, impide analizar el aspecto temporal —como así también cualquier otro aspecto— de modo aislado, sin atender a sus relaciones con los otros aspectos y niveles constructivos del libro. En el caso del comporta-

1 Entre los últimos y excelentes trabajos, véase Romero, cuyo estudio crítico está especialmente referido al *Quijote* de 1615.

miento temporal, esta ausencia es aun mucho más pronunciada, ya que se halla directamente ligada, desde mi perspectiva, al modo de operar de las voces narrativas en el texto. El nivel de la enunciación resulta, entonces, determinante para el comportamiento temporal del libro. Debo destacar que aun aquellos pocos críticos que han estudiado el tiempo en el *Quijote* desde una perspectiva semiótica, han desatendido, de modo general, su relación con el nivel de la enunciación y con el de la caracterización de personajes. Es por ello que, como veremos, y de modo paradójico, es dable encontrar, en ocasiones, observaciones más iluminadoras en estudios cuyo tema no es precisamente el del tiempo, pero cuya visión es más totalizadora y converge en la puntualización de las interrelaciones de los diferentes aspectos constructivos del texto.

II.1.2. Perspectivas simbólicas, histórico-sociales y filosóficas

En este primer grupo de estudios críticos acerca del funcionamiento del tiempo en el *Quijote*, encontramos trabajos tales como los de Segre y Molho (1989). En todos ellos se han descartado los modelos de análisis narratológico, a favor, en algunos casos, de estudios de carácter contextual —la concepción del tiempo en el período áureo y su proyección en el libro cervantino—, o bien de naturaleza filosófica y hasta mítico-simbólica.

En el caso de Segre, si bien su tratamiento del tiempo en el *Quijote* podría ser considerado subsidiario e inserto dentro de su preocupación por desarrollar el sistema constructivo general de la obra, el autor arriba a conclusiones de peso tales como que «el resultado descriptivo es un panorama fiel de la España de Felipe III» (216). En su estudio, Segre se refiere primeramente al tiempo real, al del autor empírico, Cervantes, al que le atribuye seguir las flechas del tiempo. Según el crítico, el *Quijote* ofrecería pruebas abundantes de que la redacción de la novela coincidió con el tiempo de su estructuración (186).

Asimismo, Segre se aboca a exponer el principio constructivo en espiral que, a su juicio, rige para todos los niveles del libro, entre ellos el del tiempo, el cual constituye una manifestación elocuente del paradigma estético del Barroco:

> Son estas reorganizaciones circulares las que nos han sugerido repetidas veces la imagen del espiral. Cervantes, en esencia, no asume nunca un punto de vista referencial; hace que las personas o sus actividades, o incluso los medios de expresión, remitan unos a otros espejos rotativos que hacen girar en torno nuestro realidad y fantasía, verdad y mentira, tragedia y comedia, ironía y poesía (208-209).

Molho (1989) analiza el tiempo fantástico de don Quijote en su delirio de caballería, todo ello visto a partir del análisis de la primera frase del *Quijote* y, siguiendo a Lévi Strauss, haciendo especial énfasis en el valor del mito como refe-

rencia simultánea al pasado, el presente y el futuro. La primera frase diseñaría una Utopía que deniega la memoria —«de cuyo nombre no quiero acordarme»—, la cual significaría un vacío de tiempo unido al vacío de espacio. La ucronía y la utopía convergen aquí (87). El tiempo, entonces, desde su concepción realista, no reaparecerá en el *Quijote* sino con su muerte.

II.1.3. El tiempo como tema

Entre los trabajos que tienen como objeto el análisis de la temática del tiempo en el *Quijote* se destaca el estudio de Eisenberg (1989), quien se refiere a la centralidad del tiempo como tema en la novela de Cervantes. Su metodología consiste en «reunir y clasificar los varios pasajes en los que aparece el tema» (433), a fin de discutir los efectos del tiempo, las formas de oposición de dichos efectos, y su aplicación para la interpretación de las obras cervantinas. Respecto de los efectos del tiempo, el autor trae ejemplos mostrando que ellos pueden ser «inevitables», «favorables» o «negativos», pero que, en general, «los efectos del tiempo son negativos» (434). Eisenberg relaciona este punto con la poética cervantina y su visión del tratamiento del tiempo en otros géneros. Se ratificaría aquí la oposición de Cervantes a los encantamientos —dado que ellos implican el control e, incluso, la suspensión del tiempo—, a los viajes fantásticos y a las comedias contemporáneas.

Finalmente, el autor aborda las formas cervantinas de contrarrestar los efectos del paso del tiempo, afirmando que la marcada atención que en la obra de Cervantes encuentran los modos de oposición a los efectos destructivos del tiempo es indicadora de que «la promesa convencional de la vida inmortal celeste no le ofreció a Cervantes mucha consolación» (435). Ello conduce a importantes conclusiones respecto del rol de la escritura como un modo de conseguir la inmortalidad, desafiando así el infalible transcurrir temporal. De aquí que «los personajes cervantinos desean tanto aparecer en los libros, y se alegran tanto cuando logran este fin» (436). En su lectura de la obra cervantina, Eisenberg considera que la figura del autor es central, y que éste, como historiador, puede dar «la inmortalidad al historiado» (437).

Otro de los estudios adscribibles a esta misma orientación es el de Pérez de Tudela Velasco, en el que se intenta relacionar la temática del tiempo en el *Quijote* con el tiempo del lector, y ello desde una perspectiva ecléctica.

II.1.4. Estudios narratológicos

Como fuera señalado más arriba, son escasos los estudios que adoptan una perspectiva explícitamente narratológica para el análisis del tiempo en el *Quijote*. Se destacan principalmente los de Juan Bolufer (1991 y 1993) y el de Paz Gago (1995).

El enfoque adoptado por Juan Bolufer es narratológico-genettiano. La autora aplica el modelo de Genette al análisis del tiempo, y su estudio es minucioso y preciso. Así, por ejemplo, en la sección dedicada al orden (1991: 583-592), la crítica señala tanto los anacronismos en el primer nivel de la diégesis como aquéllos que se identifican en cada uno de los relatos secundarios, destacando, en la mayoría de los casos, si se trata de anacronismos internos, externos o mixtos. En tal sentido, su estudio resulta exhaustivo y útil. No obstante, el hecho de haber abordado de forma aislada el aspecto temporal, es decir, sin conectarlo con los diferentes aspectos que según el modelo genettiano se hallan en relación de interdependencia, le otorga al análisis un valor analítico parcial y, fundamentalmente, una falta de proyección semántica[2]. Es pronunciadamente llamativa, en mi opinión, la casi total ausencia de una referencia al sistema autorial y narrativo de la obra, lo cual resulta aún más sorprendente si consideramos que el análisis de Juan Bolufer ha sido confeccionado «tomando como base el instrumento teórico elaborado por Gerard Genette» (1993: 305), autor cuyo aporte al estudio de las voces narrativas es primordial. Así, en un momento de su análisis, la autora se refiere a las pausas producidas por la intervención del narrador, señalando que ellas «detienen en forma significativa la acción», y comentando de modo tangencial que en ellas el narrador plantea sus dudas sobre la verosimilitud de lo que narra. Esto que Juan Bolufer ve como un suplemento, es para mí la base de la *intentio operis*. Como observaré más adelante, estos momentos —autorreferenciales, narcisistas, autoconscientes— exceden el ámbito meramente temporal; es decir, ellos están allí no sólo para detener u obstruir el desarrollo de la historia de don Quijote y Sancho Panza, sino principalmente para conformar otra acción, otra línea diegética que se imbrica, se entrecruza y, por momentos, hasta desplaza a la acción primera: la historia de cómo es construido y narrado el relato sobre las aventuras de don Quijote.

Paz Gago le dedica al comportamiento del tiempo en el *Quijote* un espacio relativamente extenso de su estudio semiótico (1995), en el capítulo VII del mismo. A diferencia de lo señalado respecto de Juan Bolufer, Paz Gago no realiza un tratamiento separado de las tres categorías temporales de orden, duración y frecuencia, sino que dichas categorías se encuentran superpuestas. En realidad, el único de los tres criterios analizados en profundidad es el de la duración, a la cual dedica casi la totalidad del capítulo. Paz Gago lo explica de la siguiente manera:

> En la novela cervantina hay una coincidencia esencial entre historia y relato: no hay excesivos problemas de anacronía pues el relato respeta básicamente el orden temporal de las acciones de la historia [...] excepción hecha de unas cuan-

2 Esta problematicidad en los alcances conceptuales puede observarse, por ejemplo, en el análisis de las pseudo-prolepsis (1991: 587), acerca de las cuales la autora sostiene que potencian el suspense y provocan la curiosidad del lector. A mi juicio, como he señalado en el capítulo anterior, estos procedimientos superan ampliamente el aspecto temporal, ya que además patentizan el carácter ficticio de la obra; ésta sería su función primordial.

> tas analepsis que vienen exigidas por la abundancia de actos narrativos intradiegéticos, naturalmente posteriores a los hechos narrados. En el análisis de la estructuración temporal de la novela, quizás lo más interesante y significativo sean las variaciones del ritmo narrativo y los problemas de velocidad (310-311).

Como es posible observar, se trata de la objeción tantas veces mencionada por diferentes críticos respecto del interés relativo que posee el análisis del tiempo en la obra maestra cervantina. Como en el prefacio y en capítulo V de su libro, también en este capítulo Paz Gago trata de fundamentar su tesis de que el *Quijote* constituye «un texto narrativo de ficción realista» (13). El crítico nos habla del «efecto temporal mimético» (324), de que los «datos horarios contribuyen a intensificar la impresión realista del paso del tiempo» (313), o del intento de «provocar la recepción realista del flujo temporal» (338).

Un concepto clave en este capítulo de Paz Gago es el llamado por el autor «isocronía», es decir, «coincidencia temporal entre duración de la historia y el relato» (313-314). No obstante, el significado de este concepto varía paulatinamente a lo largo del capítulo: así, leemos que el efecto temporal mimético se intensifica al coincidir «isocrónicamente la duración de las palabras de los personajes con el tiempo real de la historia» (324), pero en el párrafo siguiente se afirma que lo que acentúa los efectos de la isocronía ficticia es «la alternancia de aceleraciones y deceleraciones». Fundamentalmente, Paz Gago utiliza la noción de isocronía como sinónimo de ilusión realista, como argumento para reforzar su tesis respecto del carácter realista de la obra[3].

El problema esencial en el estudio de Paz Gago, en mi opinión, consiste en el empleo confuso de ciertas nociones y, más importante aún, en su exacerbado énfasis respecto del carácter realista de la obra. Hacia el final del capítulo, el autor escribe: «Las medidas, dimensiones y unidades de longitud y tiempo se asemejan a las del mundo real, razón por la cual Martínez Bonati (1977b en 1987: 364) insiste en que *la temporalidad de la novela es bastante coherente*» (345; el énfasis en el original). Estimo que entre la moderación y relativización de Martínez Bonati («bastante coherente») y la exacerbación realista de Paz Gago subyace una importante y significativa distancia.

En la última parte del capítulo (344-353), Paz Gago sostiene que la originalidad de la obra estriba en «la superposición del sistema cronotopológico de la ficción caballeresca a esa estructura espacio-temporal realista, [lo que] produce ciertas incoherencias perceptibles» (345). El autor cita a Bajtín, quien también se refiriera al entrecruzamiento de dos cronotopos (el caballeresco maravilloso y el picaresco realista), a Martínez Bonati, para quien aquella superposición es provocadora de una cronología laberíntica e incongruente, y a Murillo, que ha visto la

3 Por ejemplo, Paz Gago afirma que «se produce aquí de nuevo la ilusión isocrónica pues su duración coincide necesariamente con el tiempo empleado por el lector real» (325).

sucesión mítica de los modelos caballerescos parodiados como el esquema temporal que enmarca la intriga global de las dos partes. Sin embargo, todas estas referencias al tratamiento del tiempo no parecen contradecir, a juicio de Paz Gago, el realismo de la novela, sino que lo reafirman (352).

Asimismo, tal como fuera señalado para los trabajos de Juan Bolufer, Paz Gago no relaciona el tratamiento del tiempo con el sistema autorial de la obra. Así, se desconoce la variabilidad en la distancia temporal de Cide Hamete, el autor primero u otras instancias autoriales respecto de los hechos que narran. Tampoco se atribuyen las inexactitudes cronológicas a la falta de credibilidad del narrador o a su registro irónico.

Por último, incluiré en el presente grupo de trabajos críticos el estudio de Bobes Naves, el cual, si bien no es claramente narratológico, ocupa ciertas categorías de análisis textual semiótico. Bobes Naves comienza presentando un resumen histórico del tema del tiempo en la tradición literaria española, hasta la irrupción del *Quijote.* Según la autora, en la novela bizantina, en la de caballerías y en la sentimental, el tiempo está incorporado al relato como una «categoría de la acción». El *Lazarillo* introduce en la novela un cambio radical en la concepción del cronotopo: el tiempo novelesco ya no es simplemente el marco donde se sitúan las acciones, sino, sobre todo, el plazo textual que tiene el protagonista para experimentar las vivencias que conformarán su proceso de aprendizaje. No obstante este cambio, sostiene la autora que la estructura del *Lazarillo* todavía tiene un carácter netamente espacial, puesto que el tiempo no ha sido utilizado como dispositivo para la construcción de la novela. El gran cambio se produce en la novela cervantina. Bobes Naves afirma que el tiempo para don Quijote y Sancho Panza (no así para el resto de los personajes) es:

> la trayectoria de un cambio, incorporado a los sujetos a través de la acción, pero además es un elemento de estructuración de la trama, que tiene su disposición organizada en torno al gozne de la Cueva de Montesinos como aventura que problematiza el tiempo y su percepción en los sujetos (130).

Bobes Naves otorga una centralidad decisiva al episodio de la Cueva de Montesinos, a partir del cual se cuestiona de modo radical el tiempo subjetivo, la *durée.* Sin embargo, a mi juicio, la autora tiende a hiperbolizar el rol de dicho episodio para todo el libro, al sostener que a partir de dicha secuencia «se produce un cambio decisivo en la disposición de la novela». Asimismo, se observa una tendencia a reducir la función del tiempo únicamente a su rol de «unidad sintáctica» o «elemento arquitectónico» del texto (133), sin tener en cuenta la unidad mayor, es decir, la estructura autorial y narrativa[4].

---

4 En un momento de su artículo, la autora sugiere la incidencia del aparato narrativo-autorial, al señalar que el *Quijote* «sitúa su cronotopo en la cercanía del lector, como si de una crónica se

II.1.5. El análisis textual con proyección epistemológica

Ninguno de los estudios que mencionaré a continuación adopta para su análisis las categorías de la narratología. No obstante, estos trabajos ofrecen, en algunos casos, una contribución semántico-epistemológica valiosa para el tratamiento del tiempo en el *Quijote*. Me refiero, principalmente, a los estudios de Sieber (1971), Murillo (1972 y 1975), Ly (1989) y Martínez Bonati (1977b).

Sieber, siguiendo a Frank Kermode, postula la existencia en el *Quijote* de una organización temporal que es propia de la novela. A su juicio, Cervantes habría explorado, por primera vez, la percepción del tiempo durante el acto de lectura *dentro* de la novela. En función de ello, analizará la relevancia del tema del tiempo en el episodio de la cueva de Montesinos. Según el crítico, este episodio está enmarcado por referencias temporales «reales» a las que suscriben las voces narrativas, Sancho y el primo. Por su parte, para don Quijote el cálculo es otro. A fin de explicar esta concepción dicotómica del tiempo, Sieber adopta la terminología de Kermode[5], para quien:

> The *temps* is *chronos* (passing time), the *durée* is *kairos* (the duration of fulfillment; critical time; the time of death, of the unconscious). Kermode describes literary time with the term *aevum*, «a third order of duration, distinct from time and eternity... participating in both the temporal and the eternal. It does not abolish time or spatialize it; it co-exists with time, and is a mode in which things can be perpetual without being eternal [...] *Aevum*, you might say, is the time-order of novels. (271)

La proyección de este análisis temporal de la secuencia de la cueva de Montesinos al resto de la novela cervantina podría tener resultados fecundos, especialmente en lo que atañe al aspecto de la duración, cuestión que retomaré en mi propio análisis. En mi opinión, por momentos las categorías de Sieber, así como su ejemplificación, pueden resultar algo difusas, especialmente en lo que atañe a la noción de *aevum*, como tercer modo temporal, esencialmente novelístico y correspondiente al encantamiento. Asimismo, una vez que esta tercera modalidad es introducida, Sieber abandona la noción de *kairos*, que a mi entender posee centralidad para la captación de la relación tiempo-memoria, como intentaré demostrar.

---

tratase» (130). Sin embargo, la relación entre las implicaciones temporales y/o autoriales que esta apariencia de crónica conlleva no son desarrolladas.

5 Sieber se refiere, en primer término, al trabajo de Avalle Arce, quien había intentado resolver el problema de la percepción del tiempo en la obra aplicando la terminología de Bergson: *temps* y *durée*. No obstante, Sieber considerará que la utilización de dicha terminología la simplifica en exceso.

El estudio de Martínez Bonati (1977b) no es exclusivamente semiótico-narratológico, aunque sí emplea instrumentos de análisis de dicha filiación. Asimismo, el tema del artículo no es el tiempo del *Quijote*, sino la unidad de la obra. La categoría del tiempo es tan sólo una de las varias categorías tratadas por el autor, las cuales integra de modo convincente en el marco de su tesis, que sostiene que la unidad del libro existe, aunque es «singular y ajena a la perfección simple de las estructuras genéricas unívocas» (138). En efecto, el autor postula una serie de principios o fuerzas que dan unidad a la obra, pero antes de indagar en estas últimas, considera, primeramente, las fuerzas contrarias que operan en el *Quijote*, es decir, las fuerzas de multiplicidad, desintegración e inconsistencia. Estas fuerzas se manifestarán también en el plano temporal, contribuyendo a la creación de lo que denomina una «cronología laberíntica» (121-122). Según Martínez Bonati, la inconsistencia más profunda y significativa del libro es la de sus matrices genéricas (127), la cual irradiaría su efecto a todos los niveles de la novela. En lo que al tiempo respecta, el autor afirma que la desarticulación originada por el laberinto cronológico es resistida con formas de orden y regularidad temporales: la historia es contada según su orden inherente; la presentación es cronológica y linear (con excepción de algunos capítulos, como los correspondientes a la gobernación de Sancho Panza). Asimismo, se observa que si bien hay una alternancia de breves pasajes descriptivo-narrativos y largas escenas, ello da lugar a un «ritmo bastante regular de diástole escénica y sístole panorámica» (131), creando un efecto de relativa homogeneidad temporal y rítmica, que se ve quebrado por las historias intercaladas. Dado que el objetivo del autor es reforzar su tesis respecto de la unidad del *Quijote*, ha desatendido, en cierto modo, la reflexión acerca de lo que él mismo denominó «laberinto cronológico», así como también de la dinámica paradójica que se crea entre la coherencia y las fuerzas desintegradoras en el nivel temporal, aspecto al que me referiré más adelante.

A diferencia de casi todos los trabajos mencionados, Martínez Bonati relaciona el aspecto temporal con el nivel de la enunciación. El autor observa:

> Esta cronología laberíntica no contribuye a una organización unitaria de la arquitectura de la obra. Como se ve, el tiempo de narrar no es menos paradójico que el inherente a la historia, y la relación de distancia entre ambos que supone el uso del pretérito narrativo, queda invertida y confundida (122).

Sin embargo, Martínez Bonati no desarrolla este punto de modo exhaustivo y apenas lo reduce a la formulación de un cuestionamiento: «Pues, ¿qué hacer con la posición temporal del narrador [...] que lo supone parte del pasado?» (122). Tampoco resulta claro por qué Martínez Bonati propone un esquema algo diferente del presentado por Genette (121), el cual finalmente no llega a aplicar. No obstante, debemos recordar que el tema del trabajo de este crítico no es el tiempo sino la unidad de la obra. A pesar de ello, el tratamiento realizado por Martínez

Bonati del eje temporal es uno de los más audaces y cuyo aporte estimo como inspirador de mi trabajo, ya que invita a la búsqueda de funciones y significaciones para la estructura temporal del *Quijote*.

Sin duda, el trabajo de Murillo (1975) constituye un aporte esencial y no superado, a mi juicio, para el estudio del tratamiento del tiempo en el *Quijote*. Murillo expone casi la totalidad de su tesis en el primer capítulo de su trabajo (9-32), y en ella se sostiene que la secuencia cronológica —es decir, el rastreo de las fechas de los eventos narrados— es, en efecto, un elemento temporal del *Quijote*, pero no constituye el orden decisivo de los elementos temporales. Esto implica que hay otros órdenes temporales. Murillo afirma que la percepción temporal creada en el lector corresponde a dos nociones entrelazadas de duración temporal, las cuales conectan ambas partes de la obra. Por generaciones, los lectores han pasado por alto los desajustes temporales: la estación de la primera parte es verano: julio y agosto. Y, a pesar de que las aventuras del libro de 1615 son inmediatamente consecutivas o continuas en una duración ininterrumpida, ellas también transcurren en verano. ¿Cómo es posible entender esta situación? Murillo se preguntará, justificadamente, entonces, acerca de cuál es la concepción rectora del tiempo en la obra. Dicha concepción estará fundada en un movimiento binario temporal que entrelazará las dos nociones diferentes de duración narrativa.

La primera de estas nociones es una secuencia cronológica narrada verosímil o realistamente, según la cual, por ejemplo, asuntos tales como el salario de Sancho Panza pueden calcularse con cierta «exactitud».

La segunda noción es una proyección imaginaria de la narración hacia «un tiempo poético o indefinido», según el cual el movimiento temporal puede resultar tan imperceptible que parece suspendido indefinidamente en una perpetua estación de verano primaveral (18).

La primera de estas nociones se corresponde con lo que Murillo denomina «movimiento ejemplar del tiempo», en tanto que la segunda implica un tiempo indefinido respecto del calendario histórico que marca el ciclo solar, e ideal respecto de las expectativas de los personajes dentro, y de los lectores fuera, de este tipo de ficción que se conoce como *romance*.

Estos dos movimientos temporales son los que Cervantes opone en la primera salida del libro de 1605 y amalgama en el tiempo, la duración y la estación del libro de 1615. Las dos líneas secuenciales estarían ligadas no sólo consecutivamente sino también de modo sincrónico.

Es dable notar que Murillo se refiere también a la paradoja creada por el tiempo extratextual transcurrido, en oposición al tiempo que transcurre intratextualmente. El primero se extiende desde 1589 hasta 1614, en tanto que el segundo no podría superar nunca el año.

En un momento específico de su análisis, Murillo (1975) destaca claramente que Cervantes ha parodiado y ridiculizado las inconsistencias cronológicas de las novelas de caballerías (57), afirmación que también resulta esencial para la

perspectiva de mi estudio, ya que enfatizaré el *ethos* lúdico y la índole autorreflexiva —textual e intertextual— como rasgos dominantes en el *Quijote*.

Finalmente, podríamos sintetizar la conclusión de Murillo, para retomarla posteriormente en nuestro análisis, como el esbozo de una paradoja temporal inherente a la obra: la diégesis avanza según la sucesión cronológica, en tanto que la sucesión mítica, propia del *romance*, constituye el marco temporal en el que se inserta la intriga total de las dos partes de la obra.

Por su parte, el trabajo de Ly, si bien muy ligado a la clásica teoría de Murillo, otorga a su lectura una proyección hacia el horizonte de la recepción, al focalizar, como conclusión, la soledad de la lectura individual, hacia la que convergen todas las referencias a la oralidad en la obra.

Ly analiza la superposición o encabalgamiento de las dos unidades de medida temporal en la narración global. Se trataría de un doble desarrollo diacrónico en correspondencia sincrónica. La máscara del ritmo de la ficción, que sería de casi un mes, envuelve la duración real de casi diez años entre uno y otro. La segunda parte conjuga la acronía de la primera, en que no se da ninguna fecha, y la cronología datada (20 de julio de 1614, fecha de la carta de Sancho a Teresa, y el 16 de agosto, fecha de la carta del duque a Sancho), que según las indicaciones textuales debería corresponder, en cambio, a diez días. Se trata de una elasticidad temporal no fortuita. El tiempo elástico y encantado, en el que se hace revivir el viejo espacio reactualizado del Romancero, constituye un ciclo perpetuo de renacimientos y envejecimientos (75). El estado de sincronía-diacronía en el que está inmerso el episodio de la Cueva de Montesinos, engloba a don Quijote y al libro que lo contiene.

La autora se centra en los «nudos» de las ondulaciones narrativas figuradas en los sueños literarios de don Quijote. Por otra parte, los «vientres» a los que se refiere Ly vienen espacializados por los sesgos de algunos semiocronotopos, como el de Sierra Morena o las aventuras de los bosques (68). Ly entiende como nudos o estrangulamientos temporales los «estasis» dialogales que inmovilizan momentáneamente la marcha de la narración, pero a veces la empujan dinámicamente.

II.2. EL MODELO NARRATOLÓGICO TEMPORAL Y SU APLICACIÓN AL *QUIJOTE*

II.2.1. Breve introducción al modelo narratológico del tiempo

En la sección que ofrezco a continuación me abocaré al análisis narratológico de las coordenadas temporales en el *Quijote*. El modelo narratológico del tiempo que utilizo como referente primordial es el de Genette (1972), con el apoyo de otros estudios narratológicos, tales como el de Todorov (1970 y 1972) y Rimmon-Kenan. Estos modelos distinguen tres instancias básicas para la categoría del tiempo en la ficción narrativa: el orden, la duración y la frecuencia.

Genette entiende el tiempo en narrativa como las relaciones cronológicas que se establecen entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El tiempo de la historia mimetiza la convención temporal extratextual. Se trata de una categoría primordial que es captada como unidireccional y lineal. El tiempo «real» de la historia es captado como irreversible y no sería posible cambiar el orden de los acontecimientos. Por su parte, el tiempo del discurso —mucho más problemático que el anterior—, constituye una medida espacial, el orden de presentación de los acontecimientos; es decir que se trata de un pseudo-tiempo, necesariamente lineal, también, e irreversible, al estar habitando el lenguaje, sucesivo y unidireccional.

De modo que para el análisis del tiempo en narrativa debemos tener siempre en cuenta la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, en sus tres aspectos básicos: el orden, la duración y la frecuencia.

En lo que al orden respecta, las principales discrepancias o anacronismos son los constituidos por las analepsis o retrospecciones —vuelta al pasado en una presentación linear de los acontecimientos—, y las prolepsis o prospecciones, en las que se anuncia lo que ocurrirá en el futuro, es decir que la narración se adentra en el futuro de la historia[6]. Asimismo, es posible distinguir prolepsis parciales o indicios anticipatorios, los cuales no llegan a revelar lo que sucederá, o lo hacen parcialmente, y cuya veracidad sólo puede ser comprobada retrospectivamente.

Genette establece, asimismo, una subclasificación para las prolepsis y analepsis: éstas pueden ser externas o internas (anteriores o posteriores al punto de inicio o finalización de la narración, es decir, el momento cronológico en el cual comienza o concluye el discurso)[7].

La frecuencia es el aspecto temporal narrativo que se interroga acerca del número de veces que una acción sucede en la historia en relación al número de veces que dicha acción es narrada en el discurso. De este modo, la frecuencia «normal» sería la que marca una correspondencia absoluta entre ambos parámetros. Si una acción ha sucedido una vez en la historia, ella será narrada una vez en el discurso. En cambio, la frecuencia iterativa es condensadora: se narra en el discurso un número menor de veces aquello que en la historia aconteció en un número mayor de veces. Por último, la repetición atañe a los casos en los que se narra en

---

6 Es dable destacar la abrumadora tendencia del corpus narrativo occidental, que abunda en analepsis y escatima las prolepsis, en un intento de fortalecer el código hermenéutico o de la intriga.

7 Tanto analepsis como prolepsis pueden ser mixtas, en lo que respecta a su referencia a un punto anterior o posterior al inicio/finalización de la narración. En otras palabras, señalan un acontecimiento que puede ubicarse simultáneamente fuera y dentro de esa marca cronológica determinante. Una segunda subclasificación determina que las analepsis y prolepsis pueden ser homodiegéticas, heterodiegéticas o mixtas, según ofrezcan información sobre un personaje, acontecimiento o línea narrativa idéntica a la que se mencionaba inmediatamente antes, en la cadena diegética.

el discurso un número mayor de veces lo que ocurrió en una o menos instancias en la historia. Desde ya, ninguna repetición es completamente idéntica y el proceso de identificación de las repeticiones debe ser selectivo: se rescatan las identidades y se ignoran las diferencias.

Finalmente, la duración en narrativa constituye el aspecto que presenta mayor problematicidad. La medición del ritmo o velocidad de un texto encuentra un grado máximo de artificialidad. Se trata de una medida de tiempo convencional —en la historia—, comparada con el espacio que ocupa (páginas, párrafos, frases). En tal sentido, las dos discrepancias o movimientos de apartamiento de la norma de un texto serían la aceleración y la desaceleración. La primera incluye el resumen y la elipsis (ausencia total de una marca textual para el tiempo transcurrido), en tanto que la segunda es la constituida por la demora y la pausa (ausencia absoluta de tiempo, pero presencia de marcas textuales o espaciales). De modo general, la escena corresponde al diálogo, es decir, la duración que se encuentra más cerca del tiempo «real» transcurrido. No obstante, para cada texto individual la determinación de la norma de dicho texto o ritmo predominante será la base para el establecimiento de la escena.

El modelo temporal de Genette debe ser ampliado con un aspecto relacionado con el análisis del tiempo en narrativa: el de los blancos u omisiones. Los blancos consisten en un segmento de información que es suprimido o no aparece en el sintagma textual en el que supuestamente debería encontrarse. Muchos blancos coinciden con las elipsis, pero no todos. Podemos encontrar blancos de información no relacionada necesariamente con la cadena de acontecimientos accionales, sino, por ejemplo, con información respecto de los personajes, de sus motivaciones, etc.

Asimismo, tras la descripción de la organización temporal, daré centralidad a la pregunta acerca de la función cumplida por dicha organización. Postulo que el texto despliega sus significaciones a través de sus elecciones constructivas, entre ellas, la del tiempo, a fin de abrir determinadas vías de significados y provocar efectos particulares en su receptor. Me abocaré, también, a relacionar las estrategias temporales con los procedimientos de la enunciación, a los que capto como interdependientes.

II.2.2. El orden

El análisis del *Quijote* revela, de modo general, un funcionamiento cronológico del orden temporal. Si bien ello se hace más evidente en el libro de 1605, indudablemente es ésta la tendencia constructiva general de la obra, en sus dos partes. Las voces narrativas que despliegan la primera cadena diegética de acontecimientos lo hacen de un modo lineal, sin anacronismos pronunciados. No obstante, se trata sólo de una apariencia de orden cronológico, ya que estas mismas

voces narrativas extradiegéticas, haciendo alarde de un pronunciado dominio del mundo configurado de la obra, suelen anticipar total o parcialmente ciertos acontecimientos futuros, o bien recuperar eventos ya acaecidos, para ampliarlos, corregirlos o explicarlos. Esto se hace muy evidente en los peritextos anunciativos, que sirven de epígrafe en cada capítulo («Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura», I, 8: 94; «Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titiritero», II, 25: 836), pero la misma técnica es observable en el texto narrativo mismo. En la mayor parte de los casos, se trata de analepsis o prolepsis internas o mixtas, no muy distanciadas en el tiempo del segmento narrativo que las introduce y cuyo final entrelazamiento con los acontecimientos del presente diegético es completo y acabado, de allí que sean discrepancias temporales apenas perceptibles:

> Venía en el coche, como después se supo, una señora vizcaína que iba a Sevilla, donde estaba su marido, que pasaba a las Indias con un muy honroso cargo (I, 8: 99).

> Dice, pues, que bien se acordará el que hubiese leído la primera parte desta historia, de aquel Ginés de Pasamonte a quien entre otros galeotes dio libertad don Quijote en Sierra Morena [...] Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle [...] determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titiritero (II, 27: 855-856).

En el caso de los epígrafes, en algunas oportunidades se trata de prolepsis falsas[8], o bien de indicios. Desde ya, estos anacronismos cumplen la función primordial de remitirnos de modo constante al nivel de enunciación del texto y a la conciencia de su carácter de construcción artificial. Se trata de procedimientos de efecto antimimético, cuyo alcance oscila desde un leve apartamiento de la ilusión mimética a grados más pronunciados, casi de ruptura.

Un rol similar al anterior es el cumplido por las prolepsis que a menudo cierran los capítulos, las cuales, si bien no proveen de excesiva información respecto de los acontecimientos futuros y funcionan así como prolepsis parciales, remiten constantemente al nivel de la enunciación, reforzando el efecto autorreferencial general de la obra. Así leemos, por ejemplo: «y se pusieron en camino, donde los dejaremos ir; que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia» (II, 26: 855); o «Y aquí con este breve capítulo dio fin el autor, y comenzó el otro, siguiendo la mesma aventura, que es una de las más notables de la historia» (II, 37: 938). Epígrafes y finales semiprolépti-

---

8 Mucho se ha trabajado el tema de las supuestas «equivocaciones» de Cervantes, en las que quedarían incluidas los epígrafes con información errónea. Ver, especialmente, Martín Morán (1990).

cos se entrelazan y conectan, creando, por un lado, el efecto de anticipación y curiosidad requerido por las reglas compositivas de tradición caballeresca, pero, de modo más importante aun, funcionando como un anclaje permanente en el nivel de la narración, trasfondo incesante de todo el libro.

En el nivel metadiegético —narradores internos que suelen ser autodiegéticos—, cada relato conforma una analepsis de carácter externo. Tenemos en nuestra obra múltiples y paradigmáticos ejemplos de lo que se conoce como «personajes-relato»: cada personaje es portador de una historia, generalmente la propia, siempre anterior, siempre enigmática y digna de *admiratio*. Es más, cada personaje que se incorpora a la diégesis constituye inicialmente, en su primera aparición, un blanco que debe ser llenado con el relato que podrá satisfacer la curiosidad de los receptores diegéticos. Las analepsis externas de estos narradores intradiegéticos suelen estar marcadamente más distantes del tiempo de su narración que las analepsis del nivel diegético. Se hallan asimismo mucho más desarrolladas y, de modo evidente, sus finales derivan en el presente del narrador autodiegético, de modo que su imbricación en el ritmo cronológico es perfecta. Una de las pocas excepciones a este fenómeno es la constituida por la novela de *El curioso impertinente*, en el libro de 1605, cuya centralidad estructural y especular así lo requieren (Immerwahr 1958).

Como he señalado ya, los anacronismos retrospectivos son más abundantes en el segundo libro, combinados con lo que debemos designar como focalización externa demorada. Ello significa que, en primera instancia, la narración de los acontecimientos es ofrecida desde una focalización interna —la de los personajes—, para luego asumirse la focalización externa, desde la autoridad de la voz narrativa, la cual, a través de una analepsis interna, aclara la identidad de determinado personaje y la verdad de los hechos que se esconden detrás de las apariencias que han desorientado, principalmente, a la pareja protagónica. Esto se evidencia de modo recurrente en el libro de 1615, por ejemplo, en el episodio del Caballero del Bosque o del Caballero de la Blanca Luna, todos ellos protagonizados por Sansón Carrasco. De modo que las analepsis se convierten aquí en un instrumento inequívoco en manos del constructor-narrador, a fin de mantener el enigma tanto para los protagonistas como para los lectores.

El fenómeno de la simultaneidad, tan tratado por la crítica (Juan Bolufer 1993), que alcanza su más lograda manifestación en los capítulos II, 44-55, cuando don Quijote queda en el palacio de los duques y Sancho se marcha a la ínsula Barataria como gobernador, conforma una dinámica particular de analepsis internas sucesivas, cuya distancia respecto del orden cronológico transgredido resulta mínima. A pesar de ello, esta cadena analéptica posee un interés primordial en lo que respecta a la tendencia autorreferencial del texto, ya que se pone aquí en evidencia de modo patente el rol constructivo del narrador, quien anuncia y explica sus idas y venidas temporales y espaciales, en su afán de seguir a los dos héroes, en su transcurrir simultáneo.

II.2.3. La frecuencia

El aspecto de la frecuencia parece presentar poco interés para el análisis textual. Así, por ejemplo, lo ha manifestado Juan Bolufer: «En cuanto a la frecuencia, no se encuentran fenómenos relevantes. Predomina el relato singulativo. Sólo se pueden señalar algunos ejemplos de presentaciones iterativas dentro de algunos resúmenes también analépticos» (1993: 319).

Sin duda, la adhesión a la frecuencia singulativa es ostensible. Se trata de una estrategia narrativa significativa, entre cuyos efectos se destaca el provocar la ilusión de un ritmo temporal «real» correspondiente a la sucesión natural y actual de los acontecimientos. No obstante, es posible identificar también una tendencia a la iteración, especialmente en los relatos metadiegéticos, en el marco de los cuales los respectivos narradores intentan condensar sus experiencias, acciones y costumbres pasadas. Así, por ejemplo, Dorotea narrará iterativamente su enamoramiento de don Fernando («con palabras eficacísimas y juramentos estraordinarios me dio la palabra de ser mi marido», I, 28: 326); así también se expondrá la amistad de Lotario y Anselmo («pero cuando se ofrecía, dejaba Anselmo de acudir a sus gustos, por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos, por acudir a los de Anselmo», I, 33: 376); o la desgarradora narración de Claudia Jerónima («requebróme, escuchéle, enamoréme», II, 60: 1121).

En el nivel de las metadiégesis, entonces, la iteración tiene una presencia marcada y recurrente, produciendo un efecto contrastante respecto de la singulación diegética.

Es dable señalar que, en el nivel de la diégesis primera, también es posible identificar momentos iterativos, aunque no muy numerosos, especialmente relacionados con el proceso mental e imaginativo del héroe, tanto en boca del narrador como del propio protagonista. El primero, «despacha» iterativamente el proceso por el cual don Quijote enloquece (especialmente en el primer capítulo de la obra), sus locuras (como por ejemplo en Sierra Morena) o, como inversión del mismo resorte mental, su descreimiento de los libros de caballerías durante su agonía, en el último capítulo («después de recebidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías», II, 74: 1221).

En cuanto a don Quijote, al asumir plenamente el rol caballeresco, adopta en determinados momentos el ritmo iterativo («pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto», II, 3: 646).

En último término, deseo centrarme en la frecuencia repetitiva, en apariencia escasamente manifiesta en la novela, con excepción de las repeticiones que derivan de las analepsis reducidas de los narradores, antes mencionadas, que vuelven a los hechos ya narrados para ampliar su información y llenar los blancos. El segundo libro, de modo esperado, será generador de no pocas repeticiones, las cuales vuelven a los hechos del libro de 1605, el cual acaba de ser publicado. Así,

el capítulo II, 4, pleno de autorreferencialidad, constituye un ejemplo paradigmático de este tipo de repetición. Allí don Quijote, Sansón Carrasco y Sancho se referirán a las aventuras del primer libro, seleccionando algunas, comentándolas, interpretándolas. Otro de los no pocos ejemplos que encontraremos en el segundo libro es la ya mencionada referencia a la verdadera identidad de maese Pedro, en II, 27, en cuyo marco el narrador nos recuerda el episodio de los galeotes del libro de 1605. En todos estos casos, la repetición es de índole libresca; me refiero al hecho de que la existencia de un libro en el que determinados acontecimientos fueron narrados actúa como disparador y justificativo para su repetición. A mi juicio, se trata de una conclusión primordial: en el mundo configurado del *Quijote*, la escritura convalida no sólo la existencia sino también la memoria de los sucesos y el recuerdo recurrente de los mismos. Es más, considero que el proceso mental de don Quijote es esencialmente repetitivo. Dado que los límites entre ficción y realidad, como es bien sabido, se han diluido en su percepción, todo su quehacer y transcurrir como caballero andante constituye, a sus ojos, el ejercicio de una constante y coherente repetición: la de los hechos de sus héroes caballerescos, a los que mimetiza en un acto de repetición libresca intencional. La frecuencia repetitiva, entonces, a partir de la percepción del héroe, no es un procedimiento secundario sino primordial para la configuración de la obra. Cervantes nos ofrece un nuevo tipo de repetición, libresca, intertextual, ligada a la memoria de la lectura y a su recreación en las aventuras, repetición metaléptica, transgresora de los niveles ficcionales, como lo son las voces narrativas y el mismo protagonista.

II.2.4. La duración

El análisis de la duración es tal vez el más recorrido por la crítica que se ha ocupado del comportamiento temporal de la obra[9]. Como ha sido repetidamente establecido, la duración de la diégesis parece corresponder a un período de aproximadamente seis meses, con un marcado predominio del ritmo escénico isocrónico, vehiculizado a partir de los abundantes diálogos que pueblan las páginas de la novela. El efecto de la duración es, entonces, de regularidad, y parece querer representar el ritmo «natural», realista y extratextual. En relación combinatoria con el predominio abrumador de las escenas dialogadas, hallamos en los momentos de descanso del texto, especialmente en el espacio manchego sin nombre ni ubicación precisa —la aldea, la casa y la alcoba del protagonista—, como así también en otros espacios «domésticos» —la casa de don Diego de Miranda, el palacio de los duques— una clara tendencia a la aceleración. Esto se evidencia en el primer capítulo y también en el último, como en los retornos forzados de

9 Para una descripción detallada y minuciosa del ritmo narrativo en sus dos partes, día por día y mes por mes, véase Juan Bolufer (1991 y 1993).

don Quijote a su hogar, en los que las voces narrativas, haciendo nuevamente alarde de un absoluto e intencional espíritu de selección y construcción, se inclinan por el resumen y hasta por la elipsis («este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año», I, 1: 37; «Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle», II, 1: 625).

La tendencia al ritmo acompasado se ve contrastada, también en el aspecto de la duración, por la estrategia opuesta en las narraciones metadiegéticas, las cuales ostentan un ritmo acelerado, que abarca en muchos casos años, y con numerosos resúmenes y elipsis, al tiempo que casi se hallan ausentes los pasajes dialogados.

El ritmo narrativo de la diégesis suele verse interrumpido, asimismo, por pausas cuyos portavoces son los autores-narradores. Frecuentemente se trata de digresiones reflexivas, que remiten al proceso de escritura y de composición de la obra: juicios críticos, protestas, conjeturas, interpretaciones, son todos espacios textuales en los que la historia de don Quijote y Sancho Panza queda «congelada» y desplazada, para darle protagonismo a los constructores de la novela y a sus reflexiones metaficcionales:

> en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:
> «No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables [...]» (II, 24: 829).

Como en este ejemplo, la mayor parte de estas intervenciones autoriales crean una pausa analéptica repetitiva. Tal como en el caso del orden y la frecuencia, comprobamos aquí también hasta qué punto la manipulación del tiempo es abiertamente propulsada por las instancias autoriales.

En las próximas secciones de mi estudio me referiré al modo en que la ilusión de isocronía y regularidad de la *durée* se ve desestabilizada y cuestionada por el perspectivismo perceptivo de los personajes, que tienen en muchos casos nociones bastante distantes del paso del tiempo. El caso más pronunciado, aunque no el único, es el de Sancho, en el capítulo II, 28, en el cual señala que han transcurrido veinte años desde la promesa de la ínsula. Asimismo, el eterno verano, el estatismo de las estaciones al cual se han referido numerosos críticos a partir de Murillo, resulta también un importante elemento de ruptura de esta apariencia de duración realista y normativa.

II.2.5. Conclusiones respecto del funcionamiento temporal del Quijote

El análisis hasta aquí desarrollado del aspecto temporal del *Quijote* en el nivel de la historia, y su representación discursiva, nos permite afirmar que éste revela un funcionamiento que fuera caracterizado por Martínez Bonati (1977b) como «cronología laberíntica» (121-122). No obstante, según el mencionado crítico, dicho laberinto cronológico es «marginal; la temporalidad central es bastante coherente, articuladamente continua, acompasada» (131). Sin duda, como hemos comprobado, Martínez Bonati acierta en señalar que el aspecto temporal del orden o secuencia cronológica no presenta mayores discrepancias ni anacronismos. A ello se suma el comportamiento de la frecuencia, que mantiene una apariencia de regularidad singulativa: no abundan ni las repeticiones ni los pasajes iterativos. En cambio, si bien el predominio de la escena en la obra crea un efecto de relativa homogeneidad temporal, será el aspecto de la duración el que evidencie una mayor problematicidad. Es por ello dable afirmar que la categoría temporal en el *Quijote* presenta la misma tensión que otros niveles revelan en su configuración: la tendencia a la fragmentación, a la inconsistencia, por un lado, y la tendencia a la unidad de naturaleza paradigmática, por otro[10].

A mi juicio, la obra manifiesta un comportamiento temporal esencialmente paradójico: efectivamente, la historia se desarrolla a lo largo de un eje cronológico de varios meses, cuyo transcurso se ve marcado por el paso de las horas y los días, con escasas analepsis y prolepsis, como así también con contadas iteraciones y repeticiones. El despliegue continuo del largo verano quijotesco articula su unidad en el ritmo regular de aventuras y diálogos, el cual se ve interrumpido por las historias interpoladas (en mayor medida, como es bien sabido, en el libro de 1605). No obstante, y tal como lo expusiera Murillo en su ya clásico trabajo (1975), ésta es tan sólo una apariencia de ordenamiento temporal. En realidad, la obra se funda en dos nociones diferentes y entrelazadas de duración temporal, hecho que se manifiesta en sus desajustes temporales centrales: en primer término, el eterno e inacabable verano, a través del cual se extiende la totalidad de la historia, y los concomitantes errores cronológicos que derivan de este hecho, tanto en la percepción del tiempo por parte de los personajes como de las voces narrativas[11]. A ello se añade la pronunciada falta de correspondencia entre la duración de los eventos extratextuales que aparecen como trasfondo de la historia —alre-

---

10 Martínez Bonati afirma que la unidad del *Quijote* «es singular y ajena a la perfección simple de las estructuras genéricas unívocas» (1977b: 138). El autor postula una serie de principios o fuerzas que dan unidad a la obra, las cuales compensarían las fuerzas contrarias de multiplicidad, desintegración e inconsistencia, que se manifiestan, por ejemplo, en la falta de unidad temática y coherencia en la caracterización de personajes.

11 Un ejemplo paradigmático, en tal sentido, lo constituye el capítulo II, 28 —ampliamente analizado por Murillo—, en el que Sancho exige el pago de su salario, correspondiente a los «más de veinte años» transcurridos desde la promesa de la ínsula por parte de don Quijote.

dedor de veinticinco años: desde 1589 hasta 1614, aproximadamente—, y el recorrido vital y envejecimiento del héroe en el discurso, el cual podría corresponder, de modo máximo, a un año. Las dos nociones de la duración temporal narrativa señaladas por Murillo son, entonces, la realista, que preserva una sucesión cronológica lineal y verosímil, y la «poética», que consiste en una proyección imaginaria de la narración hacia un tiempo ideal e indefinido. A pesar de que la historia es contada según su orden natural o inherente y la presentación es cronológica y lineal, y a pesar de que el ritmo narrativo posee una relativa homogeneidad temporal —aun considerando la alternancia de pausas y de escenas—, se hace evidente que esta apariencia de ordenamiento es resistida por formas de desarticulación. Dichas fuerzas desintegradoras son originadas, principalmente, por los desfasajes en la percepción de la duración temporal y en la particular concepción repetitiva.

Sin duda, uno de los momentos de la obra más reveladores respecto del desajuste temporal es el constituido por el episodio de la cueva de Montesinos, en el que hayamos un perspectivismo paradigmático respecto de la percepción del tiempo: la de Sancho y el primo (según los cuales don Quijote ha permanecido una hora en la cueva), frente a la de don Quijote (para el cual han transcurrido tres días)[12]. No obstante, hay otros momentos reveladores de dicho desajuste perceptivo, tales como la reflexión consciente del héroe al enterarse de la aparición del primer libro: «no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías» (II, 3: 646.). La presente cita introduce no sólo un sintagma iterativo-repetitivo (síntesis de las «muchas victorias sangrientas» que don Quijote supuestamente recuerda / repite), al que se suma la paradoja de la duración temporal, notada por el protagonista (aunque desatendida), sino también la repetición libresca de la que hablamos más arriba, libremente manipulada por el héroe, quien no ha vencido ni matado a nadie. Estos momentos de falsas repeticiones son abundantes a lo largo de la novela, especialmente en boca de don Quijote, al hacer su propia presentación, pero también aparecen mimetizados y parodiados irónicamente con recurrencia por las voces narrativas. Veamos algunos ejemplos:

> don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes (el segundo autor en I, 9: 106).

---

12 Este episodio fue abundantemente tratado por la crítica. Entre los estudios que se refieren a la organización y los efectos temporales del capítulo, se destacan los de Sieber (1971), Bobes Naves (1994) y Egido (1994).

> todas las aventuras hasta aquí escritas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera [...] Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible (Cide Hamete en II, 24: 829).

> Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes (don Quijote en II, 16: 752).

Es posible establecer que la concepción temporal vigente en la obra estaría indicando que la voluntad presente de quien percibe traslada el futuro al pasado, y que el olvido posibilita la re-creación del pasado. El presente y el futuro son los que determinan el pasado, derivando en un tipo singular de frecuencia a la que designaría como *frecuencia repetitiva paradójica*. Se trataría de un proceso transformador de la memoria en el que prima la intencionalidad y el tiempo interior del personaje, que mide, trastoca o borra las experiencias pasadas. Este principio, como he intentado demostrar, es el que rige la articulación temporal del libro.

La relación tiempo / percepción / memoria individual y memoria libresca, podría explicar aquello que fuera designado por Martínez Bonati (1977b) como «la más honda paradoja temporal de la obra» (135). Asimismo, en los contados meses de duración discursiva, se verificaría la recuperación a través de la voluntad constructiva y la memoria libresca individual y colectiva (e inversamente, a través, también, de la eliminación por medio de la voluntad de supresión y de olvido) de la inmensidad de una experiencia de vida que sólo queda sugerida implícitamente en la novela.

La duplicidad que caracteriza la configuración temporal de la obra —encabalgamiento del eje sincrónico y del diacrónico— corresponde al peculiar comportamiento de estas vectrices: la memoria intertextual repetitiva y la voluntad organizadora del tiempo. De allí que no se trate de un tiempo estático, sino de un *tiempo voluntario*, creado a partir del presente de la enunciación narrativa, regido por la voluntad y la memoria mítico-libresca, que no conoce la sucesión sino la selección y la recurrencia.

De este modo, postulo que en el marco del proceso mental de la imaginación del protagonista, la frecuencia repetitiva, y su combinación con la iterativa, son las más reveladoras: en tanto caballero andante, su rol es el de repetir el tiempo de los héroes que imita o narrar sus hazañas de modo iterativo, como sucede en el relato creado por el propio don Quijote sobre el caballero del lago (I, 50). Esta frecuencia es la que se proyecta en cada una de las aventuras del héroe: la memoria libresca desplaza la memoria individual en cada acto que don Quijote emprende como caballero andante. Al final de la obra, la recuperación de la repetición

biográfica singulativa, en el marco de su anagnórisis como Alonso Quijano, será lineal y no circular, y conducirá a la muerte.

El tiempo cronológico es el tiempo convencional, unidireccional, exterior a nuestra percepción individual; es el tiempo de Sancho, y el de la mayoría de los personajes. En cambio, la duración es el tiempo psicológico, el regido por nuestra psiquis para preservar, seleccionar y ordenar nuestras experiencias, es el tiempo de la voluntad y del deseo. Finalmente, el tiempo mítico, el tiempo del *romance*, es un para-tiempo, en el cual coexiste la cronología con la eternidad. Es el tiempo de la repetición circular[13].

Es por ello que, si bien es dable estimar que la concepción dicotómica temporal se configura a partir de la inversión paródica del anacrónico género caballeresco y del *romance*[14], es asimismo posible establecer que las paradojas temporales de la obra se fundan también en el comportamiento subjetivo de la memoria, del deseo y de la voluntad, tanto de los personajes protagónicos (especialmente don Quijote), como de las voces narrativas, todo lo cual halla su proyección especular en el lector, quien también tiende a olvidar los desajustes temporales, la eterna estación estival, los blancos biográficos, los numerosos desfasajes en la configuración del tiempo.

II.3. El tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación

A continuación, me propongo relacionar en mi análisis la articulación temporal de la historia con el nivel de la enunciación, a los que veo como interdependientes.

Tal como ha podido revelar nuestro análisis, el comportamiento de la voz o voces narrativas en relación a la configuración temporal de la novela será determinante para dicha organización. Podríamos hablar de dos rasgos caracterizadores básicos de tal comportamiento: el primero de ellos es el afán de mostración de dominio sobre el mundo ficticio, afán que se conecta de modo directo con la voluntad autorreflexiva de la obra. Las instancias autoriales irrumpen de modo constante en el relato, obstaculizando así el hilo accional con pausas digresivas, en las que pretenden recordar, ampliar, aclarar hechos pasados (analepsis), para anunciar o sugerir acciones futuras (prolepsis e indicios), o para repetir lo ya narrado y reevaluarlo. Estas intervenciones convergen en una segunda historia, la de la narración y escritura de la novela, paralela a la diégesis primera —la de las aventuras de los protagonistas—, cuestionando su verosimilitud y desplazando, en oportunidades, su centralidad. El movimiento autorreferencial se hace patente

13 Véase Sieber (1971), especialmente p. 271.

14 Recordemos que, según Murillo (1975), Cervantes parodia y ridiculiza las inconsistencias cronológicas de las novelas de caballerías. Véase especialmente p. 57.

en la *voluntad* y *poder* de control de la organización temporal que manifiestan las voces narrativas. Como hemos podido observar, dicha voluntad puede reconstruirse con cierta precisión y parece atenerse a los dictados de la propia voluntad del héroe: los blancos biográficos —tanto al inicio como al final de la novela—, el resumen y la elipsis en aquellos pasajes que no tienen interés para las aventuras, y por otro lado, la marcación exacta del tiempo en la cadena accional, el ritmo escénico singulativo, encuadrado en un tiempo cronológico pero estático, el cual queda inserto en la perpetuación estival. Voluntad de protagonismo de las voces narrativas, introduciéndose en la diégiesis, y voluntad de moldear la marcación temporal según aquello que se espera del héroe, en tanto caballero andante. En cambio, los saltos temporales, las elipsis, los resúmenes, las demoras, estarán permitidos en estos otros relatos, los metadiegéticos, en los que ya son otras voces las que dominan los hilos temporales y accionales de sus narraciones individuales.

Esta será una de las paradojas temporales primordiales de la novela: la antítesis que manifiestan sus estrategias y técnicas en los diferentes niveles diegéticos, como si estuvieran regidas por principios constructivos antagónicos.

Por su parte, el tiempo de la narración o enunciación —ubicación temporal del narrador respecto de lo narrado— también presenta relaciones paradójicas, fundadas en el entramado metaléptico de la obra, es decir, en su juego de transgresiones de los niveles narrativos.

La noción central que ocupo en relación con los niveles narrativos del *Quijote* es la de metalepsis o transgresión de niveles diegéticos[15]. Este concepto —esencial, desde mi perspectiva, para lograr una sistematización de las aproximaciones críticas a la voz narrativa del texto cervantino— resulta también pertinente para la captación de su organización temporal. Como he observado ya, considero que este concepto podría funcionar como metáfora general de la obra. Recordemos que la metalepsis posee un amplio espectro de posibilidades en lo que respecta a su acción transgresora. Ella podría ser pronunciadamente contraventora de los límites entre niveles narrativos, como lo es la aparición del libro de las aventuras de don Quijote en la segunda parte y el diálogo, la discusión o la protesta que sus personajes entablan con el autor de dicha historia, y aun el operativo mental de don Quijote, esencialmente metaléptico en su pasaje y confusión entre el texto de caballería y la realidad ficticia de la diégesis que protagoniza. Asimismo, la metalepsis puede operar de un modo menos extremo, y en este polo se encuentra el llamado substituto autorial —narrador que se asume como autor o de algún modo productor del relato que narra—, noción que estimo posee una centralidad máxima en el texto cervantino, ya que amalgama sin contradicción alguna la acción de narrar, de poseer voz enunciativa dentro del texto y, a la vez, la de ser un narrador que se propone como el autor de la obra en cuestión. El sustituto autorial constituye un dispositivo metaléptico (si bien, como he señalado, no pronunciado) en

15 En relación con los procedimientos metalépticos en el *Quijote*, véase mi trabajo (Fine 2001a).

tanto propone un pasaje desde los niveles extratextuales a los diegéticos: el narrador ficticio que se enmascara como el autor real de la historia narrada.

Los diversos substitutos autoriales parecen estar cronológicamente situados después de acaecidos los hechos que narran, en un tiempo subsiguiente, pero a una distancia temporal diferente en cada caso; así, Cide Hamete, quien funciona como cronista, aparenta estar más cerca de los hechos que el transcriptor, quien actuaría como un historiador (Blasco: 55-59). Sin embargo, la correlación temporal revela dificultades: uno de los ejemplos más patentes y conocidos de dicha problemática cronológica sería el final de la primera parte del libro (I, 52: 591), en donde el narrador, aún en tiempo subsiguiente, manifiesta el conocimiento que ha tenido, gracias a las memorias de la Mancha, de que en su tercera salida don Quijote se había dirigido a las justas de Zaragoza, hecho que al quedar desmentido en la segunda parte, cuestiona la situación cronológica en la que se encuentra el «verdadero autor desta historia» (además de comprometer, una vez más, su credibilidad). La aptitud del protagonista para cambiar los acontecimientos pasados ya anunciados por el narrador podría estar indicando que esos hechos aún no se habían realizado, y entonces el narrador se hallaba situado en un tiempo anterior a tales hechos, o bien, a partir de una sugerente metalepsis, revelaría que el personaje puede influir en su acontecer temporal, modificándolo. Considero que la estrategia del texto es jugar con la posibilidad de ambas transgresiones: la temporal y la de la jerarquía de niveles, manteniendo así la perplejidad dominante en la obra.

Aún dentro de la categoría del tiempo de la narración, estimo que es en el nivel de la enunciación donde se registra la alternancia más extrema en lo que respecta a la ubicación cronológica de los substitutos autoriales: allí oscila marcadamente el tiempo subsiguiente con el anterior e, incluso, con el simultáneo: el narrador situado en el presente de la escritura («de cuyo nombre no quiero acordarme» I, 1: 35), reconstruye o reproduce acontecimientos pasados a partir de manuscritos o escritos diversos que muchas veces ya ha encontrado, pero que, en otras ocasiones, espera encontrar en un futuro incierto («no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia», I, 8: 104; «y se animará a sacar y buscar otras [historias]», I, 52: 591). Más significativo aun resulta el caso de pasajes como éstos:

> Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra [...] y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que don Luis respondió al oidor (I, 44: 517).

> Y con esto cerró de golpe la ventana [...] donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno (II, 44: 990).

Se trata de metalepsis ingenuas, características de los narradores personales, quienes al manifestar su control absoluto sobre el mundo representado, hacen

alarde del dominio cronológico que ejercen a su arbitrio, seleccionando, desplazando o anulando a voluntad la narración de ciertos hechos, para lo cual incurren en metalepsis temporales como las arriba citadas.

De este modo, observamos cómo el tiempo de la enunciación resulta paradójico en igual medida que el de la historia, especialmente, gracias a la estrategia lúdica de invertir, confundir y, en ocasiones, anular la distancia entre ambas vectrices temporales —la de la historia y la de la enunciación—, a partir de un manifiesto acto de voluntad de la voz autorial.

II. 4. RELACIONES ENTRE EL TIEMPO Y LA MEMORIA

En el presente apartado me centraré en el rol cumplido por la memoria en la obra, en relación con el eje temporal, focalizando mi interés en el comportamiento de la memoria de su personaje principal, don Quijote. Postulo que los modos de funcionamiento de la memoria del protagonista serán determinantes para la concepción del tiempo en la obra y para el peculiar efecto de «estático-dinamismo» de su configuración temporal. Como intentaré demostrar, la memoria colectiva y la memoria mimético-libresca —ambas inherentes al héroe protagónico— se distinguen de la memoria individual, autobiográfica, retrospectiva-introspectiva de gran parte de los personajes. Me referiré, también, sucintamente, al juego de recuerdo y olvido que se proyecta especularmente en el nivel de la voz narrativa y en el del lector implícito, lo cual derivará en ciertas hipótesis respecto del rol de la memoria y de su obliteración en relación con la creación literaria en general.

La memoria puede ser entendida como un estado mental que implica la conciencia del devenir temporal. Al recordar recreamos, aquí y ahora, las características sobresalientes de un evento o experiencia, o una información del pasado: se trata de una caracterización de los eventos y no de una duplicación de los mismos (Hunter 1974). El pasado es representado en el presente actual, cobrando ambos —pasado y presente— a partir de este proceso una nueva significación[16].

La memoria pertenece también al conocimiento; permite la construcción de la personalidad y de la autoconciencia, y también de conductas simbólicas y de lenguaje sobre las que reposan las culturas. La memorización es vista, asimismo, como una actividad interesada. La incapacidad de reproducción no es equivalente a la falta de retención, sino que parece ser el resultado de una pérdida de interés en organizar materias.

Tras estas consideraciones generales, comenzaré por una breve revisión de la noción de memoria desde la antigüedad clásica hasta el período áureo, enfatizan-

16 De acuerdo con su etimología (del verbo *maínesthai:* «raptar, arrebatar»), el sentido de la palabra comprende la disposición humana de realizar representaciones catárticas y miméticas a través de imágenes mentales, de experiencias pasadas pero aún no dominadas.

do las concepciones agustinianas y bíblicas del recuerdo, las que estimo de relevancia para mi análisis. Este breve recorrido diacrónico nos permitirá contextualizar la noción de memoria que emerge de la obra de Cervantes.

Platón consideraba que el alma posee una facultad, como la cera, que recibe las impresiones de los objetos a través de los sentidos y el intelecto, y las preserva con una claridad proporcional a la pureza de la facultad misma.

Aristóteles (1972), por su parte, define a la memoria como un estado mental que implica el transcurso de tiempo y se refiere a ella como un cuadro de los acontecimientos pasados, en el que se perciben los objetos tal y cómo eran (450.a 26-33). *De memoria et reminiscentia* es un apéndice de *De anima*; allí Aristóteles comienza señalando la pertenencia de la memoria a esa misma parte del alma a la que corresponde la imaginativa o facultad productora de imágenes. Según Aristóteles, la memoria es una extensión dinámica de la percepción de los sentidos, la cual depende, a su vez, de la modificación que dejan los sentidos en el órgano del «sentido central» o «sentido común» (450.a 23). Aristóteles distingue entre «memoria», como facultad sensitiva, y «recuerdo», una acción psíquica que conlleva una especie de «proceso de caza» por el que el hombre actualiza, en la memoria presente, una experiencia pasada que había sido olvidada. El recuerdo requiere de tres condiciones: 1. Que el acontecimiento esté separado del presente por un espacio de tiempo; 2. Que durante ese lapso la persona no sea consciente del acontecimiento; 3. Que la persona vuelva a ser consciente del evento sin que se repita la experiencia originaria (451.b 18-20).

San Agustín admite que fue la memoria colectiva, la del cristianismo, la que lo sacó de la suya propia individual. Él entiende la memoria como el principio según el cual el Verbo es engendrado en Dios, y ubica la memoria con las otras dos potencias del alma: el entendimiento y la voluntad, las cuales constituyen la imagen de la Trinidad en el hombre[17]. A pesar de que San Agustín compara la memoria con un vasto e inconmensurable santuario, cuyo poder es prodigioso, la considera un fenómeno controlable, sujeto en general a la razón (Mijolla 1994):

> Cuando estoy allí pido que se me presente lo que quiero, y algunas cosas preséntanse al momento: pero otras hay que buscarlas con más tiempo y como sacarlas de unos receptáculos abstrusos; otras, en cambio, irrumpen en tropel [...] Mas espántolas yo del haz de mi memoria con la mano del corazón, hasta que se esclarece lo que quiero y salta a mi vista de su escondrijo (X, 8, 12: 400).

Un aspecto esencial de la teoría agustiniana es el constituido por la reflexión sobre el misterio del tiempo y el de la memoria: la intención presente traslada el

17 En relación con la terna agustiniana, encontramos la presente referencia en el *Quijote*: «Porque mientras que yo tuviere *ocupada la memoria y cautiva la voluntad, perdido el entendimiento*, a aquella... y no digo más, no es posible que yo arrostre, ni por pienso, el casarme, aunque fuese con el ave fénix» (I, 30: 351-352. El énfasis es mío).

futuro al pasado, mermando el primero y aumentando el segundo: lo que espera pasa a lo que recuerda. Acorde con la visión agustiniana la mente debe controlar la memoria, es decir que el hombre es responsable por sus recuerdos; la mente controla la memoria y decide sobre el significado de los recuerdos en la revisión del pasado. El olvido total sería para el santo la única rebeldía de la memoria.

Los tratadistas de la Edad Media se esfuerzan por conciliar una parte de la teoría agustiniana de la memoria, que se orienta hacia la trascendencia a la manera de la reminiscencia platónica, con la concepción de Aristóteles, que une el recuerdo a la experiencia sensible. Nos importa destacar la postura de Alberto Magno, quien, como San Agustín, señala un elemento intencional en la memorización, producto del trabajo de la razón sobre el material de imágenes, el cual conforma la imagen en tanto tal (Yates 1972).

En el período áureo, la memoria es vista como una facultad compleja relacionada con la imaginativa y, en muchos casos, al servicio de ella: el pasado es recuperado por medio de imágenes. Huarte de San Juan considera la memoria como potencia pasiva, en tanto que la imaginativa sería una potencia activa: la memoria es como un recipiente que contiene una gran diversidad de elementos, de los cuales, a través de la imaginativa, se recogen aquéllos que corresponden a la circunstancia presente. Huarte de San Juan debate la relación entre la memoria, el entendimiento y la imaginativa, dando prioridad a esta última por sobre la primera, especialmente para las artes, aspecto que Aurora Egido ha demostrado ampliamente en sus trabajos sobre la memoria en el *Quijote* (1991 y 1994).

En los siglos XVI y XVII el oír, el ver, el escribir y el leer eran entendidos como formas válidas de conocer y dar a conocer y, a su vez, de librar un combate contra el olvido y la muerte. En este período, afirma Bouza, «existía una clara conciencia de que lo oral, lo icónico-visual y lo escrito [...] cumplían la función expresiva, comunicativa y rememorativa» (p. 31).

Finalmente, me referiré al rol de la memoria en la Biblia, tradición que, a mi juicio, es la retomada por San Agustín. En el Antiguo Testamento la significación otorgada a la memoria será de naturaleza colectiva, principalmente. La concepción que sustenta el texto bíblico consiste en que no puede haber pueblo sin memoria histórica[18]. El pueblo debe recordar constantemente su pacto con Dios, la salida de Egipto, los cuarenta años en el desierto, el día sábado, los preceptos, las festividades. La falta de recuerdo histórico trae como consecuencia castigos, tales como la diáspora. Así, los profetas recriminan una y otra vez al pueblo el

---

18 Creo interesante destacar que las raíces verbales que componen los términos hebreos «recordar» [zajar] y «olvidar» [shajaj], respectivamente, son muy complejas y encierran una tensión semántica evidente. Así, el verbo recordar apunta tanto hacia una acción intensa de ascenso —extraer de la memoria— como de descenso —penetrar en la mente y en el corazón. El olvido denota tanto el significado de fuerza como de debilidad: una fuerza que coloca a la memoria en las profundidades y así debilita al individuo.

olvido del pasado y, con él, de las raíces y de la esencia: «Porque te olvidaste del Dios de tu salvación y no te acordaste de la roca de tu refugio. Por eso [...] plantarás sarmiento extraño» (*Isaías* 17: 10). Si bien el recuerdo es colectivo, la conciencia es interior —en el corazón y en la mente—, y ella configura la esencia del hombre como individuo y la esencia del pueblo como entidad colectiva. El olvido, por otro lado, es equiparado a la muerte: «Porque ni del sabio ni del necio habrá memoria para siempre; pues en los días venideros todo será olvidado» (*Eclesiastés* 2: 16).

Esta concepción colectiva y repetitiva respecto del pasado anula, en gran medida, la sucesión temporal. Como es sabido, el establecimiento de una cronología de eventos y de redacción respecto del Antiguo Testamento resulta en extremo problemática, dado que los mismos sucesos son referidos una y otra vez en distintos libros. El tiempo no resulta lineal sino recurrente y hasta circular: en realidad, más que ante un proceso evolutivo nos encontramos con el retorno a los mismos hitos. De modo que la concepción bíblico-agustiniana de la memoria le otorga a la misma una dimensión colectiva y configuradora de un tiempo interior y simultáneo, que tendrá sus proyecciones en la percepción temporal del *Quijote*.

Estimo que la memoria libresca de don Quijote puede ser considerada, en cierto sentido, como memoria colectiva: es el pasado de una edad heroica europea el que vuelve una y otra vez en la normativa caballeresca y en sus lecturas, la cual emerge de un acervo general, cuyo olvido o transgresión pueden y hasta deben ser castigados. En otra oportunidad (Fine 2001) he señalado que don Quijote asume en diversos momentos de la obra la voz de los profetas y esta voz podría ser captada como la de quien conmina a recordar pactos y códigos ya enterrados en el olvido colectivo. Así, cuando Sancho le recuerda a don Quijote su incumplido juramento de no comer pan a manteles ni con la reina folgar, este último admitirá las nefastas consecuencias del olvido:

> —Tienes mucha razón, Sancho —dijo don Quijote—, mas, para decirte verdad, ello se me había pasado de la memoria, y también puedes tener por cierto que por la culpa de no habérmelo tú acordado en tiempo te sucedió aquello de la manta (I, 19: 199).

Asimismo, el recuerdo y la obediencia de los preceptos —en este caso, sus consejos a Sancho como futuro gobernador de la ínsula— traen la bienaventuranza:

> Si estos preceptos y estas reglas sigues, Sancho, serán luengos tus días, tu fama será eterna, tus premios colmados, tu felicidad indecible [...] vivirás en paz y beneplácito de las gentes, y en los últimos pasos de la vida te alcanzará el de la muerte en vejez suave y madura (II, 42: 972) (relación intertextual conceptual respecto de *Deuteronomio* 4: 40).

Los recuerdos de carácter mimético-libresco son los que dominan abrumadoramente en el proceso memorioso de don Quijote. Marcando una profunda diferencia respecto de la mayor parte de los personajes de la obra, quienes se pasan recordando sus biografías individuales y sus pasados que narran a otros, don Quijote sólo revive de modo insistente, en la memoria y la experiencia actual, lo leído en sus libros de caballerías:

> —Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre «Machuca» (I, 8: 97).

> porque me acuerdo haber leído que aquel buen viejo Sileno, ayo y pedagogo del alegre dios de la risa, cuando entró en la ciudad de las cien puertas iba muy a su placer caballero sobre un muy hermoso asno (I, 15: 166).

Este tipo de rememoración, ajena a la experiencia, puede recoger también el recuerdo oral y hasta refranesco, como el de Sancho: «—Antes yo he oído decir —dijo don Quijote— que quien canta sus males espanta» (I, 22: 238).

El lector del *Quijote*, a partir de su primer capítulo, se acomoda a un horizonte de expectativas respecto de los recuerdos del protagonista, según el cual espera siempre la memorización libresca e imitativa, y su reactualización en el presente narrativo. El lector, así como la voz narrativa y, principalmente, como el propio héroe, ha olvidado la posibilidad de una trayectoria vital de Alonso Quijano/don Quijote, previa al inicio del discurso. No obstante, casi finalizando el primer libro, en pleno debate literario, nos encontramos con la siguiente argumentación de don Quijote en defensa de la veracidad de sus lecturas:

> Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya [...] y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote, habiendo personas que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañona, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña. Y es eso tan así, *que me acuerdo yo que me decía una mi agüela de partes de mi padre*, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: «Aquella, *nieto*, se parece a la dueña Quintañona»; de donde arguyo yo que la debió de conocer ella, o por lo menos debió de alcanzar a ver algún retrato suyo» (I, 49: 565-6; el énfasis es mío).

Se trata de un momento excepcional en relación con el comportamiento textual de la memoria. Si bien don Quijote utiliza este recuerdo de su infancia para apoyar sus razones en contra del canónigo, «la caza» de esta imagen tan peculiar del pasado lejano resulta significativa. Se podría objetar que la mención de una abuela es frase proverbial (utilizada por Sancho en dos oportunidades: II, 20 y II,

43), pero la especificidad de la mención (una abuela por parte de su padre) y la referencia al alocutario Alonso niño («nieto»), le otorgan una marcada relevancia y singularidad al pasaje, por la ruptura que introduce respecto del molde ya establecido. Asimismo, como he señalado anteriormente, se convierte en un recordatorio al lector respecto del *blanco central* que recorre toda la obra: el pasado de su protagonista. Tengamos presente un hecho significativo en extremo: al penetrar de modo máximo en la interioridad de don Quijote, en su sueño en la cueva de Montesinos, no habrá allí ningún resquicio por el cual se deslice la memoria individual ni lejana de Alonso Quijano, hecho que reforzaría la tesis de que don Quijote es un personaje ficticio puro, aun dentro del mundo representado en el texto[19].

Un pasaje que podría asimilarse al anterior, si bien se filtra a través del lenguaje conjetural de la voz narrativa, es el siguiente: «Don Quijote, que vio los estraños trajes de los diciplinantes, *sin pasarle por la memoria las muchas veces que los había de haber visto*, se imaginó que era cosa de aventura y que a él sólo tocaba, como a caballero andante, el acometerla» (I, 52: 585; el énfasis es mío). Este momento resulta significativo en cuanto constituye ahora un recordatorio del narrador, quien también admite un pasado anterior para el personaje, del cual no quedan huellas en su conciencia presente.

Cuando la rememoración no es la literaria y se trata del recuerdo de la experiencia, será la evocación de sucesos acontecidos en el marco del discurso (memoria interna) la imperante. Si bien es en Sancho en quien prevalece este tipo de recuerdos (muchas veces inexactos), no faltan ejemplos de formas de recuerdo a corto plazo e interior al discurso (memoria inmediata y práctica), aun cuando constituya un tipo de rememoración subsidiaria en el protagonista:

> Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo (I, 4: 62).

> Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas: juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; una misma fortuna y una misma suerte ha corrido por los dos: si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento, y esto es lo que te llevo ventaja (II, 2: 641).

El héroe que muere y nace en el primer capítulo es un ser que quiere y sabe cómo manejar sus recuerdos y su olvido, transformando lo leído en vivido, pero

---

19 Egido sostiene que «en el fondo de la cueva no sólo aparecen ridiculizados los fantasmas literarios que acosaban la mente del héroe, sin *los de su propia vida*» (1994: 177; el énfasis es mío). No encuentro la fundamentación textual que apoye la recuperación de la historia vital del protagonista.

también reviviendo lo olvidado, en un trabajo conjunto de la memoria, de la imaginación y de la voluntad:

> y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo *y tornó a hacer en su memoria e imaginación*, al fin le vino a llamar «Rocinante», nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín (I, 1: 42. El énfasis es mío).

Esta misma voluntad y posibilidad de recuerdo y olvido es la que distingue a la voz narrativa desde la primera frase de la obra —«de cuyo nombre no quiero acordarme» (I, 1: 35). Éste es el mismo narrador —sustituto autorial— que más de una vez será acusado de olvidadizo:

> y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara [...] También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena (II, 3: 655).

La memoria es, entonces, estimada en muchos casos como un acto voluntario y hasta interesado: «—Socarrón sois, Sancho —respondió don Quijote—. A fee que no os falta memoria cuando vos queréis tenerla» (II, 3: 650); «que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto» (II, 74: 1221); o como un acto que se puede ver afectado por las circunstancias emotivas individuales: [Dorotea / Micomicona] «los trabajos continuos y extraordinarios quitan la memoria al que los padece» (I, 30: 351); o también como un acto intencional que se desea manipular y dirigir:

> [Cardenio] ¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso! ¿De qué sirve representarme ahora la incomparable belleza de aquella adorada enemiga mía? ¿No será mejor, cruel memoria, que me acuerdes y representes lo que entonces hizo [...]? (I, 27: 311).

Primordialmente, este proceso memorioso intencional ejerce su poderosa influencia por sobre la percepción temporal. Así, por ejemplo, el pasado y el presente pueden transformarse en futuro a partir de la expectación:

> —Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! (I, 2: 47).

La relación entre tiempo y memoria es mencionada en el mismo texto en varias oportunidades, incluso por el héroe mismo: «que no hay memoria a quien

el tiempo no acabe, ni dolor que muerte no le consuma» (I, 15: 165). En efecto, memoria y tiempo son interdependientes; toda memoria conlleva la marca de un tiempo transcurrido, por lo cual tan sólo los seres conscientes del paso del tiempo pueden recordar (Hunter 1974).

Como hemos visto, el aspecto temporal del *Quijote* presenta un funcionamiento que puede ser designado como paradójico. Recordemos que el texto se desarrolla a lo largo de un eje cronológico de varios meses, cuyo transcurso se ve marcado por el paso de las horas y los días, con escasas analepsis y prolepsis. No obstante, ésta es tan sólo una apariencia de orden; en realidad, la obra presenta dos nociones diferentes y entrelazadas de duración temporal, hecho que se manifiesta a partir de los desajustes temporales: el eterno verano, a través del cual se extiende el texto y los concomitantes errores cronológicos que derivan de este hecho, a los que se suma la pronunciada no correspondencia con la duración de alrededor de veinticinco años de los eventos extratextuales que aparecen como trasfondo de la historia. Las dos nociones de la duración temporal narrativa señaladas por Murillo y ya analizadas son, entonces, la realista, que preserva una sucesión cronológica lineal y verosímil, y la «poética», que consiste en una proyección imaginaria de la narración hacia un tiempo ideal e indefinido.

Tal vez uno de los momentos de la obra más mostrativos respecto del desajuste temporal sea el constituido por la reflexión consciente del héroe al enterarse de la aparición del primer libro: «no se podía persuadir a que tal historia hubiese, *pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto*, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías». (II, 3: 646. El énfasis es mío). En este pasaje observamos no sólo la conciencia de la marcada incongruencia temporal por parte del protagonista, sino principalmente la pronunciada distorsión del recuerdo por parte del mismo. Por consiguiente, si bien admitimos, desde ya, que la concepción binaria temporal se esboza a partir del contrapunto paródico respecto del anacrónico *romance*, es dable afirmar que la paradoja temporal de la obra se funda en el comportamiento de la memoria transformadora, tanto de los personajes protagónicos (especialmente don Quijote), como de las voces narrativas, todo lo cual halla su proyección especular en el lector, quien también olvida, por ejemplo, que las marcas temporales son anacrónicas, que don Quijote ha tenido una abuela, una infancia y un pasado.

Retomando la visión agustiniana, podemos afirmar que la intención presente traslada en la obra el futuro al pasado y que el olvido posibilita la re-creación del pasado; son el presente y el futuro los que determinan el pasado. Se trata de un proceso transformador de la memoria en el que priman la intencionalidad y el tiempo interior del personaje, que mide, trastoca o borra las experiencias pasadas.

La duplicidad que caracteriza la configuración temporal de la obra —encabalgamiento del eje sincrónico y del diacrónico— corresponde a este peculiar comportamiento de la memoria. No se trata de un vacío de tiempo (Molho 1989)

sino de un vacío de memoria individual, llenado por la memoria mítico-libresca, que no conoce la sucesión sino la selección y la recurrencia.

Don Quijote, personaje de memoria biográfica casi nula, es el autor de su propia creación literaria y necesita de la amnesia personal para crear dicha obra. Esto nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de una obliteración por parte del creador de su propia historia, para dar luz a la obra y, especularmente, sobre la exigencia respecto del lector de colocar fenomenológicamente entre paréntesis su biografía personal, como así también el impulso de encontrar en el texto al autor y sus memorias. La ficción es desmemoria intencional, claro está, con huellas significativas de olvido más o menos voluntario[20]. Pero es, asimismo, memoria colectiva, del inconsciente suprapersonal, heredado histórica y culturalmente. Don Quijote, personaje cuya desmemoria lo entrona como ente ficticio en el mundo configurado de la obra, parece hacernos conscientes de que somos, a fin de cuentas, aquello que queremos recordar.

20 Eric Neumann distingue entre el olvido voluntario, al que denomina supresión, y el involuntario o represión.

Capítulo III
LA CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES

III.1. Introducción: el estado de la crítica

El capítulo que desarrollaré a continuación tiene como objeto ofrecer ciertos fundamentos teóricos y textuales para la elaboración de una poética del personaje en el *Quijote*.

En el amplio ámbito de la crítica cervantina de los últimos decenios, la caracterización de los personajes ha suscitado la atención de numerosos estudiosos, y ello desde las perspectivas más disímiles, desde los análisis filológicos tradicionales hasta las tendencias más recientes, inscriptas, por ejemplo, en el marco de los estudios culturales[1]. En lo que al *Quijote* respecta, es válido establecer que una porción muy considerable del discurso crítico de la novela se ha centrado en el estudio de sus personajes. No es mi propósito aquí presentar un listado exhaustivo de autores y de estudios, pero sí delimitar las tendencias que sobresalen en la crítica cervantina relativa a los personajes.

El estudio que ha abierto un camino en este campo, como en tantos otros, es el de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (1972), y en especial su tercer capítulo, el cual trata la así denominada por el autor «doctrina del error», la cual podría funcionar como principio estructurante del comportamiento de los personajes en la novela: el castigo o premio recibido como consecuencia de una percepción errada o correcta de la realidad. Predmore, entre otros, ha rebatido esta teoría de Castro, desde un enfoque al que designaría como de orientación ético-filosófica y cuyas preocupaciones centrales atañen a la concepción de mundo y a la ideología que se evidencian a partir del análisis de los caracteres (aunque no solamente a través de ellos). En una línea similar, considerando aspectos sociales e históricos, se ubican los importantes trabajos de J. J. Allen (1969), Creel (1988) y Avalle Arce (1973 y 1975), centrados todos ellos en el personaje de don Quijote. Desde esta misma perspectiva, pero abarcando en sus análisis no sólo al protago-

---

1 Ver, por ejemplo, el número 15 de *Cervantes* (1995), íntegramente dedicado al estudio del personaje cervantino, el cual presenta trabajos que asumen diferentes perspectivas críticas.

nista sino al espectro de personajes cervantinos, podemos destacar como ejemplos los estudios de Márquez Villanueva y de Efron.

Por su parte, el insuperable estudio de la novela según Cervantes, de Riley (1962), abrió también un camino crítico para la caracterización de los personajes, desde un abordaje fundado en las concepciones poéticas del período áureo, centrándose principalmente en el concepto de *decorum*, primordial para la construcción de los caracteres. En esta misma línea debemos ubicar los estudios de Close, que reflexionan acerca del concepto de comicidad en el período y su vehiculización a través de la configuración de los personajes protagónicos.

Las perspectivas psicológicas, psicoanalíticas (freudianas, lacanianas, junguianas o la combinación de éstas), comienzan en los dos últimos decenios del siglo anterior, destacándose, sin duda, en su marco los trabajos de Carroll Johnson (1983, 1985 y 1995) y de Ruth El Saffar (1984 y 1993). El caso de estos críticos es particularmente interesante, debido al hecho de que ambos se han desplazado a través de diferentes corrientes críticas. En el caso del primero, el estudio psicoanalítico de la novela cervantina ha dado paso a una indagación imbuida en la teoría de Foucault y en las concepciones postmodernistas, las que tienden a borrar las diferencias entre personajes ficticios y personas reales, todas vistas como modelos de representación, como construcciones. Tal es, en opinión de Johnson, tanto el ejemplo de don Quijote como el de Cervantes, quien construyó su propia biografía. Ruth El Saffar ha transitado brillantemente las orientaciones narratológicas, junguianas y feministas. Respecto de la primera (1975), quisiera destacar la importancia de su trabajo, ya mencionado en el primer capítulo de nuestro estudio, debido al hecho de que la autora se ocupa de las interrelaciones entre el nivel autorial enunciativo y el de los personajes, especialmente del protagonista, don Quijote. Ésta es la perspectiva que asumo en el presente estudio, escasamente recorrida por la crítica cervantina. Si bien el trabajo de El Saffar no tiene como objeto primordial la configuración de una poética de los personajes, el suyo es un estudio inspirador en la orientación que propulso, la de identificar las correlaciones entre el nivel de la enunciación y los otros niveles de la novela. Estudios como el de Brookes (1992) y el de Maspoch-Bueno (1995) continúan la orientación iniciada por El Saffar.

El Saffar (1983 y 1984) se suma a un número abundante de críticos que analizan los personajes femeninos, el erotismo y el sexo, en muchos casos desde una visión crítica feminista más o menos estricta, o bien complementada con estudios culturales, que intentan rescatar a los personajes del mundo cervantino a partir de sus relaciones con «el otro», ya sea un otro nacional, étnico, religioso, o de género sexual (Girard, Fuchs, D. de Armas Wilson, Joly, Redondo 1978 y 1983, Vila, García Antón, por mencionar sólo a algunos). En algunos casos, como en los muy importantes estudios de Molho, Redondo y Vila, esta visión parte de la vertiente crítica del folclor y, asimismo, de los estudios mítico-simbólicos, llegando a lecturas que indudablemente deconstruyen los personajes de la novela y les otorgan una nueva significación en su contexto.

No obstante la abundancia de trabajos que abordan desde distintos ángulos críticos la caracterización de personajes en el *Quijote*, es posible comprobar, de modo significativo, que no ha habido aún un intento abarcador de sistematización y elaboración de una poética de la caracterización de personajes en la obra narrativa de Cervantes, y ello a diferencia de los numerosos estudios que se han abocado, por ejemplo, a la elaboración de modelos de comportamiento respecto de la voz narrativa o los menos abundantes referidos al tratamiento del tiempo. Quizás esta ausencia se deba a la problematicidad inherente al análisis de los caracteres. O tal vez a la heterogeneidad que presenta el corpus de personajes en la narrativa de Cervantes, en general, y en el *Quijote*, en particular. De un modo u otro, mi estudio intentará interrogarse acerca de la validez de la creación de una poética para el personaje narrativo en la obra maestra de Cervantes, acerca de su coherencia y funcionamiento como sistema.

En el marco de su rol de precursor de la novela moderna y de permanente experimentador, Cervantes parece haber logrado la conformación de caracteres que anticipan el personaje novelístico de la modernidad. En el presente estudio, ofreceré algunas conclusiones puntuales, con las cuales intento suplir esta ausencia en la crítica cervantina y responder a los interrogantes antes señalados.

III.2. El personaje cervantino en el marco de las poéticas áureas

El horizonte crítico de la Modernidad ha ubicado a Cervantes en el paradigma de la poética mimética y ha identificado en su obra un aporte canónico, cuyos rasgos más sobresalientes están ejemplificados de modo más perfecto por el *Quijote*. No obstante, es necesario recordar que la obra de Cervantes nace en los límites de la interpretación canónica de la Poética de la Antigüedad y no dentro de ella (González Maestro 2000). La expresión más acabada de dicha Poética sería la teoría aristotélica de la mímesis, de la cual Cervantes se distancia y hasta cuestiona. Cabe tener en cuenta que el *Quijote* llega como culminación de más de un siglo de experimentación en el campo novelístico y que Cervantes será probablemente el autor más extremo en la experimentación de este género nuevo, carente de poética. Así, por ejemplo, es posible considerarlo como el creador de personajes complejos e individuales, con vida interior, que actúan gracias a su libre elección, y que no constituyen tan sólo el vehículo de la escala social y / o moral imperante, la cual justificaba la imposición de determinados ideales estamentales —como el honor y la honra, el rol del monarca y los principios religiosos contrarreformistas—. Cervantes puede ser estimado, también, como introductor del discurso dialógico y polifónico, el cual atentaba contra el decoro aristotélico (González Maestro 2000).

Cuando Cervantes escribe su obra literaria, la influencia aristotélica era inderogable, debido, especialmente, a la autoridad otorgada a los preceptistas y comentaristas italianos, como Escalígero, Castelvetro y Robortello. El canon vigente era el de la *Poética*, centrado en la mímesis aristotélica como principio generador del arte. Este canon se hallaba sistematizado por los exégetas renacentistas del Filósofo, al que había de adecuarse la creación literaria posterior a 1498, año de la traducción latina de Valla (González Maestro 2000).

El Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poetica* (1573), organiza los elementos de la teoría aristotélica para la mentalidad renacentista hispana[2]. Siguiendo a Aristóteles, considerará la literatura como el arte que imita a través del lenguaje. López Pinciano dará centralidad a la mímesis: todo en la vida civilizada es imitación, es el principio vital mismo, por ello el artista no crea de la nada. No obstante, según su postura, la verosimilitud se configura como el desarrollo de todas las potencialidades del universo latentes en el ámbito de lo posible: lo que es y lo que no es. La literatura se interesa por todo el conocimiento y por todas las actividades. Constituye un cosmos, que sirve de modelo para la vida, un segundo mundo, cuyos detalles están subordinados al cosmos ficticio mismo. A juicio de López Pinciano, no basta la verosimilitud, sino que la trama debe causar admiración sin perder su aspecto de probabilidad, y esta última depende de la trama misma; en otras palabras, la credibilidad de un episodio depende de la habilidad del autor para construir la trama, uno de cuyos elementos centrales para Cervantes serán los personajes.

Como se observa, López Pinciano es en gran medida ecléctico y no dogmático, propulsando la independencia final del autor, a pesar de los modelos y de las preceptivas. La razón humana está para él por encima de todo. Su eclecticismo irradiará sin duda a Cervantes: un neoaristotelismo no dogmático, a pesar de la necesidad renacentista de encontrar constantemente modelos. Lo que en el Pinciano resulta, quizás, una conciliación forzada entre las teorías clásicas y las modernas, en Cervantes se convertirá en una teoría de la novela.

Cervantes encontrará en el espacio de la novela elementos que le posibilitarán crear un horizonte de expectativas totalmente novedoso. A diferencia de otros autores de su tiempo, como Lope de Vega o Torcuato Tasso, Cervantes no escribió ningún tratado de Poética. Sin embargo, como fuera señalado por Riley (1962), toda su obra tiene un cuantioso bagaje de teoría y de crítica literaria, tanto en las observaciones de los personajes y de los narradores como en los diferentes prólogos que introducen sus obras. Esta situación, el deseo del escritor de manifestar su concepción estética, era habitual en la época; sin embargo, Cervantes se

2 El Pinciano insiste en la relación causa-efecto, otorgando todo el poder a la razón e ignorando lo que cae en la categoría de sobrenatural o metafísico. En tal sentido, la influencia de Huarte de San Juan resulta determinante para su obra. Para un estudio abarcador de la poética de López Pinciano, véase Shepard (1970).

diferencia de otros autores por el modo en que incorpora dicha concepción en su producción artística.

Según ciertos críticos, como es el caso de Riley, Cervantes aceptaba gran parte de la teoría preceptista de su siglo, pero la matizaba con planteamientos contrarios. Así, en el famoso diálogo entre el cura y el canónigo, y entre este último y don Quijote, sobre las novelas de caballerías (I, 47-49: 539-568), encontramos expresadas opiniones aristotélicas y antiaristotélicas, incluso en boca de un mismo personaje, como el canónigo. En el *Quijote*, la crítica literaria es un aspecto primordial de la caracterización de su protagonista y del argumento de la novela. El centro nuclear del *Quijote* es el problema de la teoría literaria y los principios que preocupaban a los tratadistas y escritores en el período: el de la verosimilitud de la ficción, la relación entre esta última y la historia, la dinámica entre la unidad y la variedad estructural de la obra literaria, la conciliación del principio de verosimilitud con el de la admiración. Es justamente el aristotélico canónigo el que desarrollará este planteo (en el capítulo I, 47), al señalar que no hay que huir de lo maravilloso sino hacerlo aceptable y hasta deseable para el lector. Probablemente la búsqueda de Cervantes ataña a esa reconciliación entre lo verosímil y lo maravilloso, cuyo resultado sería la *admiratio* cervantina. El problema teórico que más afectaba a Cervantes era hasta qué punto la verosimilitud podía acomodarse a esa apariencia de verdad histórica, la mímesis universal y ejemplar a la que debía aspirar la Poesía, según los principios aristotélicos. Cervantes, en opinión de Américo Castro (1972), lo resuelve con la dramatización de la antítesis: todo resulta en un juego de perspectivas contrastadas.

Américo Castro había señalado ya la raíz de la ambigüedad cervantina: por un lado, la fe renacentista en los valores y verdades absolutas, y por otro la necesidad de ironizar sobre aquéllas, desde un escepticismo melancólico, típico de los hombres ilustrados del siglo XVI, escindidos entre la adhesión a la Contrarreforma y la nostalgia por el humanismo. Riley (1962) continúa las premisas de Américo Castro. En su opinión, el *Quijote* somete la mímesis épica a un interrogatorio que contiene el germen de otro tipo de mímesis que florecerá en la novela moderna. Es por ello que Riley habla de una contrateoría: síntoma del racionalismo premoderno que mina o matiza los conceptos de la teoría oficial. Encontramos un distanciamiento de sí mismo y de su obra: personajes, narradores que opinan y critican al autor, muchas veces con ironía. Al mantener esta distancia crítica, el autor puede incluir ideas contradictorias. Se trata del multiperspectivismo y de la autorreflexión que caracterizarán el arte del siglo XVII.

Resulta importante ahora contextualizar la configuración del personaje en el paradigma teórico contemporáneo a Cervantes. Las teorías neoaristotélicas vigentes en el período áureo hacían referencia, principalmente, al género dramático y, en menor medida, a la épica. Como es sabido, la novela constituye un género nuevo, sin preceptivas ni modelos, en el horizonte de un siglo de experimentación. Tales perspectivas asumen, en lo que al personaje respecta, la supeditación a

la acción y la obediencia al *decorum*. El Pinciano, por ejemplo, destaca una y otra vez el valor y la centralidad del concepto de decoro, así como la teoría socializada de los estilos, relacionada con el anterior: los personajes, así como las personas, debían hablar y actuar según su situación social. La transgresión, según él, sería más grave en la literatura que en la vida, ya que la primera tiene una función educativa. Los preceptistas italianos —Escalígero, Castelvetro, Robortelli— enfatizaban la correspondencia de la virtud, la sabiduría y la belleza con el rango y la fortuna. Por su parte, los españoles —Vives, el Pinciano y Cascales— otorgan ciertas concesiones al decoro, cuando el objetivo del mismo consiste en vehiculizar la ejemplaridad y la admiración[3]. Sin duda todo ello formaba parte de la doctrina idealista que comenzaba a debilitarse en el siglo XVII. Cervantes constituye un ejemplo paradigmático de dicho resquebrajamiento. En tal sentido, Riley sostiene que la visión neoaristotélica del Renacimiento, según la cual «el poder ser» quedaba subordinado al «deber ser», inquietaba a Cervantes. Riley identifica acertadamente dos aspectos disímiles del decoro en la estética cervantina: el literario o interno, es decir, los atributos que logran dar verosimilitud a los personajes, y el extratextual, es decir, cómo deben comportarse los personajes. En la obra cervantina se registraría un desplazamiento del decoro extratextual hacia el interno, tal como lo comprobaremos en el análisis de los personajes del *Quijote*.

Además del decoro, los principios básicos que operan en la construcción del personaje cervantino en narrativa son los de la verosimilitud, la *admiratio* y la ejemplaridad. En cuanto a la primera, la narrativa cervantina nuevamente patentiza un movimiento de transición desde la verosimilitud basada en la imitación hacia la que se funda en la experiencia de la ficción.

Asimismo, el tratado de Huarte de San Juan sobre el ingenio y sus variedades posee indudablemente una enorme centralidad e influencia para la caracterización de los personajes del *Quijote*, como ya ha sido ampliamente demostrado[4].

Como consecuencia de la adopción de elementos dramáticos, en la narrativa el personaje cervantino tendrá mayor complejidad y dinamismo. La mutua influencia entre lo dramático y lo novelístico es una de las caracterísicas fundantes de la estética cervantina, al punto que podemos hablar de una narración teatralizada o de una narrativa de lo espectacular. Entre las estrategias dramáticas incorporadas a la novela, se destacan la ironía dramática, el manejo del espacio, el diálogo abundante y el método indirecto de caracterización. En el texto narrativo, la voz del narrador es la que se configura —a través del método directo de caracterización del personaje, cuya técnica preponderante sería la definición—

3 En tal sentido, es de interés destacar que Cascales, retomando a Aristóteles, subraya la necesidad de personajes mixtos para la tragedia: «las personas que son en parte buenas y en parte malas son aptas para mover a misericordia y miedo» (186).

4 Véanse, entre otros, los trabajos de Hatzfeld (1966), Avalle Arce (1973) y Egido (1991 y 1994).

como el constructor primario de los actantes. El teatro, en cambio, carece de narrador, y los personajes se construyen a sí mismos a partir del método indirecto, es decir, a través de sus respectivos discursos, acciones, aspecto externo, historia vital, entorno, relaciones con otros personajes. La incorporación de técnicas teatrales a la narrativa enfatiza todas estas estrategias de caracterización que parecen liberarse de las ataduras impuestas por las voces narrativas. Por ende, la ostensible adopción de técnicas teatrales constituye una de las bases fundantes de la poética del personaje cervantino en narrativa, pudiendo ser considerada como una de las causas primordiales de su independencia y diferenciación de las poéticas imperantes en el período.

III.3. El modelo narratológico para la caracterización

Las teorías que se ocupan del personaje oscilan entre dos posturas extremas: su consideración como pura construcción, generalmente limitada a su acción y funciones (posición radicalizada por los estructuralistas, entre ellos Greimas, Brémond, Todorov 1970, y otros), o bien su identificación absoluta con la persona real. Entre quienes ostentan esta última perspectiva cabe destacar a Hochman, quien propone ocho categorías o parámetros para la clasificación del personaje literario, pero siempre identificándolo con la persona extratextual[5]. Desde un ángulo muy diferente —el de la deconstrucción—, también Johnson (1985 y 1995), en su ya mencionado trabajo respecto del personaje cervantino, estima que tanto el personaje como la persona son representaciones discursivas y, por lo tanto, no se diferencian[6]. Chatman (1978), por su parte, tras rechazar la concepción actancial de los personajes, sugiere una noción de personaje según la cual éste es considerado un paradigma abierto de rasgos; es decir, su noción es más permeable, ya que no subordina el personaje a la trama, como ocurre en Aristóteles y en los estructuralistas, sino que ve a los personajes como instancias autónomas, reconstruidos por el receptor[7].

5 Al respecto, observa Hochman: «I believe that characters in literature have more in common with people than contemporary critical discourse suggests. What they have in common is the model, which we carry in our heads, of what a person is» (1985: 7).

6 En esta misma línea podemos ubicar a Cixous, quien habla de la destrucción del personaje en textos que describen aquello que está más cerca de la concepción de «sujeto». Esta destrucción se relaciona con un tipo de narración que sacude la unidad del «ego». Su perspectiva respecto del personaje es que éste es una reducción, un símbolo restrictivo, y se opone al sujeto que es siempre múltiple y resiste la subyugación (1974: 384).

7 El concepto de «rasgo» que Chatman esboza es el siguiente: «trait in the sense of 'relatively' stable or abiding personal quality, recognizing that it may either unfold, that is, emerge earlier or later in the course of the story, or that I may disappear and be replaced by another» (1978: 126).

El modelo semiótico-narratológico utilizado para mi estudio parte de la consideración del personaje como una construcción discursiva y artificial, ontológicamente diferenciada de la persona real. Nuestra perspectiva analítica es ecléctica, y estima al personaje como un ente constructivo en el discurso (*sjuzet*), integrado por marcas textuales específicas, en tanto que en la historia (*fabula*) se configura como una abstracción a imagen de la persona real. Ésta es la perspectiva crítica asumida por Joseph Ewen (1971 y 1980), cuyo modelo analítico para la construcción de personajes será el adoptado en nuestro estudio, con ciertos añadidos y modificaciones, fruto de mi labor teórico-crítica individual.

Ewen establece un paradigma de análisis que abarca, en primer término, escalas o ejes de configuración de los personajes, en los que éstos deben ser ubicados, y ello como primer paso para el estudio de su construcción y funcionamiento. En un paso subsiguiente, se deben determinar los métodos (técnicas, procedimientos, estrategias narrativas) empleados para su construcción. Me referiré separadamente a ambos aspectos del paradigma.

III.3.1. Los ejes de caracterización

El presente aspecto del paradigma, fundado en tres escalas constructivas, ha sido elaborado por Ewen en «La teoría del personaje en la ficción narrativa» (1971; en hebreo). En su libro posterior, *El personaje en narrativa* (1980; en hebreo), ampliará y también modificará los alcances de su modelo anterior, añadiendo una nueva escala, a la que denomina simbólico-mimética. Es dable destacar que uno de los propósitos que Ewen logra con este modelo de análisis es diferenciar la 'complejidad' del 'dinamismo' de los caracteres literarios, parámetros que se hallaban amalgamados en la clásica clasificación de Forster, la cual determinaba personajes «redondos» (*round characters*) y personajes «chatos» (*flat characters*).

El modelo teórico de Ewen establece, entonces, tres escalas básicas para la caracterización de los personajes: el eje de complejidad, el eje de evolución y el de penetración en la vida interior. Es posible ubicar al personaje literario en un punto específico de estas escalas, situación que contribuye a establecer sus funciones, su comportamiento y sus rasgos constitutivos. La escala en la que hallamos un mayor desarrollo del personaje cervantino es la de la complejidad. Se entiende por per-

---

Según Chatman, una teoría viable del personaje debe preservar una «apertura» y tratar a los personajes no como funciones de la trama, sino como seres autónomos; esta teoría debería postular que los personajes son reconstruidos por el receptor a partir de la evidencia anunciada o implícita en una construcción original que es comunicada en el discurso. Es difícil, desde mi perspectiva, defender la autonomía absoluta de los personajes en el texto, sin establecer las interrelaciones con las otras instancias constructivas del discurso.

sonaje complejo a aquél que es portador de más de un rasgo, hallándose dichos rasgos en contradicción más o menos pronunciada. Entre los personajes de mayor simplicidad, identificamos a la figura alegórica, la caricatura, el tipo y el estereotipo.

La segunda escala es la que determina la evolución de los personajes. En un extremo de la misma hallamos a los personajes estáticos, que no evidencian cambios a lo largo del espacio textual. En el otro polo se encuentran los personajes dinámicos, cuyos cambios serán pronunciados. Esta escala presenta, asimismo, posibilidades tales como una evolución detenida en algún punto de la diégesis, o una evolución «no mostrada», es decir, que el proceso de transformación del personaje no se patentiza textualmente (*i.e.*, permanece como blanco), y sólo se evidencian sus resultados finales. El primer caso —evolución detenida— suele ser, en mi opinión, una estrategia que otorga mayor complejidad al personaje.

La última escala, correspondiente a la penetración en la vida interior, indica la develación en el texto de la interioridad del personaje, ya sea tanto a través de sus pensamientos, sentimientos, deseos, etc., como a partir de la intervención directa de la voz narrativa, la cual conoce la interioridad del personaje. Asimismo, todo el aparato gestual y el de acciones —expresiones del rostro, coloración del mismo, movimientos del personaje— pueden funcionar como expresiones más indirectas de su interioridad.

Vuelvo a destacar que en el libro de 1980, Ewen incorpora un cuarto eje, el simbólico, el cual indicaría el grado de funcionamiento simbólico de un personaje (mayor / menor). Desde mi perspectiva, este eje se encuentra en un nivel que difiere del de los otros tres, y podría ser asimilado al método analógico que mencionaré a continuación.

A pesar del posible predominio de una escala sobre las otras, es importante destacar que el modo de interrelación y complementariedad entre las mismas posee una fundamental relevancia: así, la vida interior, por ejemplo, acentúa el dinamismo, y la presencia de blancos resulta generadora de complejidad.

III.3.2. Los métodos de caracterización

El modelo inicial de Ewen (1971) identifica tres métodos básicos para la caracterización de personajes: el método directo, el indirecto y el analógico. En su libro posterior (1980), el crítico corregirá esta clasificación, trasladando la analogía al método indirecto, por estimarlo ahora como una de sus técnicas subsidiarias. En mi opinión, es válido el mantenimiento de la primera perspectiva, la cual veo como más pertinente dado que, como señalaré a continuación, la analogía constituye una estrategia diferenciada del método indirecto propiamente dicho.

El método directo de caracterización es aquél en el que el personaje es definido tanto por la voz o voces narrativas como por otro u otros personajes. Si bien

se trata, aparentemente, del método más tradicional de caracterización, es una estrategia utilizada también por autores contemporáneos como García Márquez. Importa tener en cuenta la autoridad del constructor que utiliza el método directo, como también el tipo de registro utilizado. Así, el método directo deja de ser unívoco al estar vehiculizado por narradores de baja confiabilidad o por personajes cuya autoridad en el mundo configurado puede tener una validez relativa. Es frecuente, por ejemplo, hallar en el *Quijote* la utilización del registro irónico por parte del narrador-constructor, especialmente en su caracterización laudatoria del caballero manchego, con lo cual la credibilidad de su definición queda desestabilizada.

El método indirecto de caracterización abarca las siguientes técnicas: el aspecto externo, el entorno, la historia vital, la relación con otros personajes, las acciones y el discurso. Indudablemente, para las poéticas contemporáneas las dos últimas técnicas son las primordiales, con especial énfasis en el discurso, el cual incluye el monólogo interior y el fluir de la conciencia. En el modelo también se distinguen las acciones realizadas (actos de comisión, como la liberación de los galeotes, en el captítulo I, 22), las acciones que no llegan a realizarse aunque se desean poner a la práctica (actos contemplativos, como el desencantamiento de Dulcinea en todo el segundo libro), y aquellas acciones que debieron llevarse a cabo y tampoco se han hecho (actos de omisión, entre cuyos ejemplos cervantinos podemos mencionar, en el último capítulo de la obra, la falta de apoyo de Sansón Carrasco a la renuncia del mundo caballeresco por parte de don Quijote)[8].

En lo que respecta a las primeras técnicas —aspecto exterior, entorno, historia vital, relación con otros personajes—, ellas suelen apoyar los procesos de tipificación de los caracteres. Esto se patentiza en el primer capítulo del *Quijote*, en el cual se condensa la presentación física del protagonista (cincuentón, seco de carnes, enjuto de rostro), su entorno (hidalgo manchego tipificado), y la vaga sugerencia de relaciones con quienes lo rodean (la sobrina, el ama, etc.). El gran blanco textual en su construcción es, desde ya, la ausencia absoluta de historia vital, que el narrador parece desconocer.

En lo que atañe a las acciones y el discurso, el libro de Cervantes desplegará un espectro extremadamente abundante de manifestaciones textuales, las que analizaremos en el apartado correspondiente.

El último eje —el de analogía—, es el que se estima como propiamente literario. Ello significa que si los otros métodos y técnicas hallan su paralelo en el extratexto, en el caso de la analogía, en cambio, su empleo es singularmente reve-

8 En lo que a las acciones respecta, Ewen distingue entre acciones habituales y acciones excepcionales. Las primeras destacan los aspectos estáticos del personaje, tales como la locura libresca de don Quijote, incansablemente reiterada en la novela. Por su parte, las acciones excepcionales indicarían cambios importantes en la evolución del personaje, tales como el pago de los daños que don Quijote ofrece realizar de inmediato, tras sus desmanes, a los damnificados del segundo libro, por ejemplo, los molineros del capítulo II, 29.

lador del carácter artificial de la construcción de personajes literarios. Los recursos de la analogía son los antropónimos, la comparación con el paisaje y / o la naturaleza, y el paralelo respecto de otros personajes. La designación de un personaje con un nombre y la creación de relaciones de similitud y contraste respecto de otros caracteres, todo lo cual coadyuva a la configuración individual del personaje, son estrategias que ponen de manifiesto los principios constructivos y la intencionalidad textual que los caracteriza. Indudablemente, los antropónimos de los protagonistas del *Quijote* son mostrativos de estas afirmaciones. Incluso es dable afirmar que don Quijote, creador de su propia narración, refleja especularmente el proceso artístico de selección y de elaboración de los antropónimos por parte del autor de una novela, cuando al inicio de la obra cambia su nombre, el de su caballo y el de su amada, eligiéndolos cuidadosamente tanto por sus significados como por sus significantes («nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto», I, 1: 44).

Así también la tan transitada relación contrastiva de la pareja protagónica —don Quijote y Sancho— resulta un ejemplo paradigmático de la caracterización analógica por contraste, puntualizada en el modelo de Ewen. Este último, sin embargo, no se refiere a un aspecto que capto como fundamental en la elaboración de los personajes, y es lo que llamaría «la relación interior» con el otro; relación silenciosa, latente, pero de proyección fundamental en el desarrollo del personaje. Con ello me acerco a la noción de «sujeto» presentada por Cixous, ya que esta relación interior abarcaría las especularidades, asimilaciones y transformaciones de las imágenes del otro en la multiplicidad fragmentaria del ser-sujeto, que la crítica diferencia de la noción más unívoca y exterior de personaje.

En relación con lo anterior, entonces, deseo incorporar un apéndice fundamental que podría corresponder tanto a la técnica llamada 'relaciones con otros personajes', como a la analogía —por similitud o contraste— con otros caracteres. Este añadido corresponde a la observación y análisis de la relación 'yo (personaje) / el otro', identificada en el espacio textual y vista como una proyección de rasgos interiores, caracterizadores del personaje, que se encuentran ocultos o latentes en él y que sólo pueden evidenciarse —tanto para él mismo como para el receptor-decodificador— a través de su interacción con «el otro». Me refiero a una estrategia textual de la *intentio operis* que abunda en la configuración de personajes complejos y conflictivos. Un caso paradigmático en nuestra obra es el de Sansón Carrasco, quien en su afán de devolver al caballero andante a la cordura, «descubre» —al menos desde la perspectiva del lector competente— este caballero andante que puebla sus deseos íntimos y sus aspiraciones. No menos reveladora, en este sentido, es la dinámica que se crea entre los personajes protagónicos, tan repetidamente denominada «sanchificación» de don Quijote y «quijotización» de Sancho (Madariaga 1978).

Una reflexión ulterior, relativa a esta relación 'yo (personaje) / el otro', podría ofrecer una contribución a la teoría de la recepción del texto literario, a partir de

una proyección especular respecto de la relación lector-texto. Se trataría de una reconsideración fenomenológica de la teoría del personaje, a partir de las reflexiones del filósofo francés Emmanuel Levinas sobre el otro y su rostro. El punto de partida de Levinas consiste en destacar los límites de la habilidad humana para captar lo que es absolutamente el otro. No obstante, señala Levinas, respondiendo al llamado del otro —cuya impronta está grabada en el rostro—, el yo está destinado a ser infinitamente responsable por el sufrimiento del otro; a su vez, esta responsabilidad asegura la constitución de la propia subjetividad: no es disolución sino apropiación, en la que el sujeto permanece íntegro. Es posible considerar que en el personaje literario se incorpora lo inaprehensible del Otro. El receptor encarnaría al Yo (*self*), quien se vería afectado en su enfrentamiento con, y reconocimiento de, 'el otro-personaje'. El personaje presentaría un rostro, una fuerza que atrae al receptor, un medio para crear una distancia del mundo conocido y protector, que induce a exponerse a lo fundamentalmente extraño. El lector, por su parte, sería responsable de mantener la otredad del personaje. Asimismo, frente a lo incomprensible del otro, el receptor cuestionaría su conocimiento, sus certezas y valores, pero sin ser consciente de ello. Más aun, este otro podría expresar una apertura hacia el inconsciente del receptor. Postulo, entonces, la posibilidad de una proyección de la relación personaje / otro hacia el lector-espectador, quien percibe especularmente dicha relación en sí mismo.

III.4. LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES PROTAGÓNICOS

III.4.1. Consideraciones generales

Los personajes que pueblan las páginas del *Quijote* constituyen, de modo general, una manifestación de la máxima gradación en las escalas de caracterización antes diseñadas: se trata de personajes complejos, con vida interior, que actúan gracias a su elección individual, desafiando en su evolución tanto la tipificación literaria como la social y ética, de la que suelen partir en su recorrido textual. Ello no sólo es válido para los personajes protagónicos sino para la mayoría de los caracteres, así sean éstos protagonistas de las metadiégesis —Marcela, Dorotea, Cardenio, Claudia Jerónima, etc.— o personajes menores, de aparición breve y esporádica, como son los casos de Andrés o del malhumorado eclesiástico que habita en el palacio de los duques.

La manifestación del más alto grado en los ejes de caracterización se ve acompañada de un comportamiento textual particular, inherente a la poética cervantina respecto de los caracteres. Me refiero a la combinación, la imbricación y, en algunos casos, la superposición de los ejes constructivos. Esto se hace particularmente evidente en la construcción de los personajes protagónicos, pero es un funcionamiento extensivo a todo el espectro de personajes. En muchos casos, es difí-

cil discernir si el personaje en cuestión ha sufrido un proceso evolutivo o si se trata, más bien, de una evolución del sujeto de la decodificación, personaje, narrador o lector, quien es llevado a recorrer un proceso de descubrimiento de la complejidad del personaje. Los diversos decodificadores parecen ser sometidos a una tarea de aprendizaje, de conocimiento del personaje, el cual se revelará, tras la lectura crítica y atenta, como complejo desde sus inicios. De forma singular, la evolución atañe más al proceso de lectura, a la paulatina revelación por parte de la recepción del mosaico caracterológico que compone al personaje, que a una evolución del mismo hasta la asunción de un nuevo rol o hacia la propia *anagnorisis*. No se descarta esto último tampoco, sino que el juego al que invita el texto pareciera ser el de la indecidibilidad, la cual conlleva un efecto de ambigüedad que queda sin resolución. Esta peculiar amalgama de los ejes de evolución y de complejidad es evidente en la caracterización de los personajes protagónicos, muy especialmente de Sancho.

Lo que denominaría *figura del cruce*, pertinente para los ejes de caracterización y, en ciertos casos, también para los métodos, rige asimismo para el juego de identidades de los personajes, los cuales diseñan permanentes cambios identitarios voluntarios, adoptando máscaras y funciones que les posibilitan el pasaje al lugar del otro, en un permanente juego de transformaciones.

En lo que atañe a los métodos de caracterización, ellos también presentan un amplio paradigma de manifestaciones que se advierte no sólo en el método directo (narradores y personajes múltiples que definen a los otros), sino también en el indirecto y, muy especialmente, en el analógico. El método indirecto presenta todas sus variantes —aspecto externo, entorno, historia vital, relaciones con los otros, acciones y discurso—, pero evidencia un desplazamiento de los primeros, aquellos aspectos más estáticos del personaje, para dar lugar a la autocreación voluntaria de los caracteres, a partir de sus acciones y, principalmente, de su discurso.

Como sabemos, Cervantes puede ser estimado como introductor del discurso dialógico y polifónico, el cual constituía un desafío contra el decoro aristotélico. Es el diálogo uno de los principales logros de la poética cervantina, el cual constituye el medio de caracterización dominante en la novela. Los personajes tienen voz, a partir de la cual pueden vehiculizar, por ejemplo, subtextos transgresores tanto de las ataduras intratextuales como de las extratextuales, y hasta intertextuales: las convenciones y dictámentes sociales, religiosos, culturales y literarios que frecuentemente desafían. Un ejemplo paradigmático de estos subtextos, presentes en los diálogos entre don Quijote y Sancho u otros personajes, es el núcleo temático de los linajes. En sus diferentes menciones del linaje de Dulcinea (I, 13; I, 25; II, 32), don Quijote vehiculiza un cuestionamiento de estos estatutos sociales, el cual puede filtrarse por el entramado dialógico, sin constituir un pronunciamiento explícito ni riesgoso.

Otra particularidad de la poética caracterológica del *Quijote* consiste en la multiplicidad de constructores de un mismo personaje: las instancias autoriales, los otros caracteres y el mismo personaje, que se construye a sí mismo. Como veremos, esta pluralidad deriva en una tensión promovida como estrategia primordial por el texto, tensión que tiende a la no resolución, a la apertura, a la dispersión de remanentes. El carácter contradictorio y complejo de los personajes del *Quijote* se hallará fundado, en gran medida, en esta tensión constructiva, la que podríamos sintetizar como un choque entre el método directo y el indirecto, y el desplazamiento de aquél por éste. A esta tensión contribuyen, también, los blancos abundantes relativos, por ejemplo, a las motivaciones últimas del comportamiento de los personajes. Los blancos que abundan en la construcción de los caracteres frecuentemente permanecen como enigmas sin respuesta, todo lo cual constituye un aporte para su complejidad inherente.

El método analógico —por similitud o por contraste— cumple un rol central en la caracterización de los caracteres del *Quijote*. El personaje cervantino se estructura siempre en su relación con otros personajes, ya sea a partir de las semejanzas o las diferencias. Es por ello que podemos afirmar que la poética de los personajes en el *Quijote* evidencia la necesidad del otro. Es a partir de la interacción con el otro que podrán revelarse las ausencias, los silencios, las sombras. Es gracias a la relación con el otro —por medio del encuentro, el diálogo, el enfrentamiento, la simple contemplación o el mero escuchar su relato— que saldrán a la superficie (a veces para el mismo personaje, pero siempre para su buen lector) los deseos, los temores y las voluntades menos evidentes.

Por último, la complejidad y la plurivalencia de los personajes protagónicos —don Quijote y Sancho— serán generadoras de un importante rol en los otros personajes que interactúan con ellos, ya sea que pertenezcan a un mismo campo semántico o al contrario. Dichos personajes deben funcionar como intérpretes de la conducta y de los cambios de los personajes protagónicos, cuya significación permanece en gran medida hermética a ojos de los otros actantes. Son decodificadores, que reflejan especularmente la tarea interpretativa a la que debe abocarse el lector-espectador; deben producir significados para estos cruces y cambios de identidades. En gran medida, el conjunto de personajes que acompaña al héroe posee una función primordialmente hermenéutica en relación al mismo. Así, Maritornes, Ricote y tantos otros personajes se interrogan continuamente sobre el comportamiento, el discurso, el habla de don Quijote y de Sancho, respectivamente. De este modo, la condición paradójica de los protagonistas y su evolución elíptica los convierte en el centro exegético de la obra.

Seguidamente, me referiré con más detenimiento a algunos aspectos de la caracterización de los protagonistas, los cuales presentan un especial interés y sólo han sido puntualizados en estas consideraciones generales.

III.4.2. Don Quijote

Estableceré, en primer término, los principios de la teoría de la novela, según Cervantes, que pueden identificarse en la elaboración del protagonista, a saber: la verosimilitud, el decoro, la admiración y la unidad.

a. Verosimilitud:

El «barniz de verosimilitud histórica» (Montero Reguera 1993: 344), como también social, que suele acompañar la configuración de los personajes y de la situaciones en las creaciones cervantinas —derivado del principio rector de la *imitatio*—se evidencia especialmente en el primer capítulo de la novela, a partir de la presentación directa del personaje como tipo social y literario: el hidalgo pobre de aldea. Estos referentes sociales e históricos reaparecen en cada uno de los retornos del protagonista a su casa, la cual parecería constituir la metáfora del anclaje en el contexto «real». Así, en el capítulo II, 1, la referencia a la bajada del Turco, en el marco de la discusión con el cura y el barbero, presenta una pronunciada estrategia de contextualización y verosimilización.

No obstante, la verosimilitud que domina en la elaboración del protagonista es, sin duda, la intratextual, es decir, la que emerge de la ficción misma. Así, aprovechando funcionalmente el disparador de la locura libresca de don Quijote, su tipificación social y los rasgos caracterológicos fundados, en apariencia, en la teoría de los humores de Huarte de San Juan, la narración irá paulatinamente dejando que el héroe se autoconstruya a partir de sus acciones y discurso. El método directo de caracterización, así como la analogía con otros personajes (Sancho, el Caballero del Verde Gabán, y otros muchos), contribuirán a un proceso de verosimilización gradual, a partir del cual el personaje adquirirá la probabilidad o posibilidad que se le negara inicialmente. Podríamos hablar, incluso, de que el proyecto de don Quijote, como personaje que lleva la novela, constituye un «proyecto de verosimilización o naturalización», según el cual los decodificadores del protagonista deben ser llevados al estado en que se acomodan a creer la posibilidad de que un hidalgo empobrecido e insano cruce los límites espaciales y sociales, para situarse en el centro de aventuras imaginadas, pero «reales» en tanto afectan, movilizan e involucran a esos mismos decodificadores, tanto en el espacio textual como en el de la recepción.

En tal sentido, el último capítulo de la obra resulta paradigmático de este proceso de verosimilización intratextual, dado que en el escenario de la agonía última del protagonista quienes lo rodean intentarán recuperar al personaje cuya identidad ya no sólo les es aceptable, sino también irreemplazable y necesaria para la afirmación de la propia.

b. Admiración

La provocación de admiración, principio incuestionable de la preceptiva épica áurea, halla su impronta en la figura del caballero andante, quien es el generador primordial e incesante de dicho efecto a lo largo de la novela:

> Por estas razones que dijo acabaron de enterarse los caminantes que era don Quijote falto de juicio y del género de locura que lo señoreaba, *de lo cual recibieron la mesma admiración* que recibían todos aquellos que de nuevo venían en conocimiento della (I, 13: 138; el énfasis es mío).

c. Decoro

Tal como fuera señalado en el apartado anterior, Riley identifica acertadamente dos aspectos diferenciados del decoro en la estética cervantina: el literario o interno, y el extratexual. El primero corresponde a los atributos que logran dar coherencia interna a los personajes acorde con los estatutos internos de la obra. El segundo, en cambio, establece cómo deben comportarse los personajes según los códigos extratextuales: sociales, culturales, de género sexual. En la obra cervantina se registra un desplazamiento del decoro extratextual hacia el interno, tal como lo evidencia el análisis de su protagonista: don Quijote. Riley (1962) analiza agudamente dicho desplazamiento: don Quijote es un personaje que abandona los estatutos sociales —un héroe «antidecoroso»— para incorporar los estatutos literarios que él elige como modelo. En la medida que su decoro intertextual sea más correspondiente a los referentes que imita, el decoro extratextual se hará más y más débil. Desde ya, este punto se relaciona estrechamente con la verosimilitud intratextual. El decoro interno será una especie de «manual de comportamiento» para el héroe manchego. Sus acciones y discurso deben adaptarse a los de sus libros y héroes caballerescos. Lo que comienza siendo un personaje estrafalario y grotesco acusará una paulatina transformación en la percepción de sus receptores: los intratextuales y los extratextuales, es decir, los lectores. Todos esperan que el protagonista se comporte como un caballero andante y de allí que las actitudes transgresoras de este horizonte de expectativas, especialmente en el segundo libro, resulten en un espejo invertido de la admiración que en el primer libro solían causar sus disparatadas aventuras.

d. Unidad

La figura del héroe manchego constituye el eje estructurante de la novela, el que le otorga unidad a la misma. En tal sentido, el personaje protagónico posee una funcionalidad máxima, sin la cual la diversidad del macrocosmos ficcional se disolvería en un desarrollo laxo, sin una vectriz rectora. A diferencia de la estructura de los libros de caballerías, el eje de evolución del personaje será determinante para la unidad de la obra: el proceso de cambio, aprendizaje y *anagnorisis* final puede ser estimado, a mi juicio, como el principio unificador de la novela.

A continuación, me referiré a algunas de las estrategias empleadas para la construcción del personaje de don Quijote, según el modelo de análisis textual antes desarrollado.

En primer término, deseo enfatizar la multiplicidad de constructores del protagonista, tanto a través del método directo como del indirecto, estrategia que, como ya fuera observado, evidencia una tensión primordial, ya que estos constructores adoptan perspectivas diferentes y hasta opuestas para la configuración de don Quijote. En muchos casos, es importante recordar que los constructores autoriales asumen un registro irónico, el cual les posibilita vehiculizar contradicciones extremas respecto de su valoración del protagonista, quien en un mismo capítulo puede ser calificado por la voz narrativa de loco y disparatado, pero también de famoso y luz y espejo de la caballería manchega. De este modo, la complejidad inherente al protagonista no es únicamente la consecuencia de sus rasgos internos sino también de las estrategias constructivas.

Hemos establecido ya la preponderancia del método directo de caracterización en el marco de la voz autorial, especialmente en los primeros capítulos de la novela:

> Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto [...] En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que [...] se le secó el celebro, de manera que vino a perder el juicio (I, 1: 37-39).

El narrador abunda en momentos de máxima penetración en la vida interior del héroe, los cuales le permitirían develar sus más íntimos pensamientos y deseos, así como el proceso mental de su locura:

> y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le *representó* que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se *pintan* (I, 2: 49; el énfasis es mío).

Deseo hacer notar en el ejemplo anterior, como en otros tantos similares vehiculizados por las voces narrativas, cómo éstas utilizan verbos que delatan las hendiduras o grietas de su propia argumentación. Se trata de acciones de creación artística, las cuales, en cierto modo, desplazan a don Quijote del sitio del loco inconsciente a la del creador voluntario, cuerdo aunque excéntrico. Este movimiento de tensión entre la intencionalidad burlesca y condenatoria del narrador en su caracterización del protagonista, y la develación de un proceso mental que

lo ubica como autor voluntario e inspirado de su propia obra, se revela en toda su materialidad y fuerza respecto de la creación máxima de don Quijote: Dulcinea del Toboso. Ejemplificaré con tres momentos muy transitados, pero que no por ello dejan de ser harto elocuentes:

> No es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos [...] pero es de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar *generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos.*
> [...]
>
> Con gran atención iban escuchando todos los demás la plática de los dos, y aun hasta los mesmos cabreros y pastores conocieron la demasiada falta de juicio de nuestro don Quijote. Sólo Sancho Panza pensaba que cuanto su amo decía era verdad, sabiendo él quién era y habiéndole conocido desde su nacimiento; y en lo que dudaba algo era en creer aquello de la linda Dulcinea del Toboso, porque nunca tal nombre ni tal princesa había llegado jamás a su noticia, aunque vivía tan cerca del Toboso (I, 13: 142-143; el énfasis es mío).
>
> Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? [...] Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo (I, 25: 285).
>
> En eso hay mucho que decir —respondió don Quijote—. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son (II, 32: 897).

En todos estos pasajes podemos comprobar la perfecta conciencia del héroe respecto de la artificialidad de su creación, la cual es capaz de reconocer frente a los otros: Vivaldo, los cabreros, Sancho o, incluso, la duquesa. Sancho acierta al señalar que don Quijote es honesto y dice la verdad. Su honestidad no es la resultante de una falta de cordura sino de la fuerza de la verosimilitud creativa, por la cual puede inventar, pintar, representar a la heroína literaria (no «parirla ni engendrarla», como corrige a la duquesa), y también ser el propulsor de un nuevo lina-

je (casi un oxímoron), aspecto que también él mismo reconoce. Como en tantos otros momentos caracterizadores de la obra, aquí también se evidencia la tensión constructiva entre el desquicio que los substitutos autoriales y los otros personajes quieren atribuirle al protagonista, y su propia presentación directa, que contradice y cuestiona a los anteriores, o tal vez hasta pone de manifiesto las no menos pretensiosas veleidades constructivas de aquéllos. De allí que la tensión entre los métodos de caracterización sea una manifestación de un choque de poderes entre narradores y personajes — fenómeno ya observado por El Saffar (1975)—, en su lucha por el control de lo que perciben como su propia creación. En el marco de esta observación puede leerse irónicamente el siguiente pasaje:

> «¡Bendito sea el poderoso Alá! —dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo. ¡Bendito sea Alá!», repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los letores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; *persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del ingenioso hidalgo*, y pongan los ojos en las que están por venir, que desde agora en el camino del Toboso comienzan, como las otras comenzaron en los campos de Montiel, y no es mucho lo que pide para tanto como él promete; y así prosigue diciendo:
> *Solos quedaron don Quijote y Sancho* (II, 8: 686; los énfasis son míos).

Ni don Quijote ni Sancho quedan siempre «solos» para ser los responsables únicos de su propia caracterización, ni tampoco se exime a los receptores de las «sugerencias» de lectura. La autorreferencialidad de la enunciación se patentiza, como vemos, en el nivel de caracterización de los personajes; por un lado, como una manifestación de control sobre éstos, intento que funciona irónicamente como una fuerza contrarrestante de la dominante autocaracterización, a través del método directo dominado por los caracteres. Por otro lado, es una nueva mostración del carácter ficcional de la novela, de su naturaleza artificial, siempre puesta en evidencia.

El afán y el talento creativos, fuerzas propulsoras fundamentales del héroe, se ponen de manifiesto desde los primeros capítulos de la novela, por ejemplo en su discurso hiperbólico:

> —Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama (I, 20: 208).

Esa fuerza creativa halla, como es bien conocido, un momento culminante en el capítulo central del primer libro, el de la aventura por la aventura misma:

—Ahí está el punto —respondió don Quijote— y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? (I, 25: 276).

En el capítulo final de la obra, se retoma el método directo en toda su intensidad, pero esta vez empleado y controlado por el propio protagonista, quien en un paroxismo de autoafirmación se re-crea, desafiando a todos sus decodificadores:

—Señores— dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía (II, 74: 1220).

La caracterización de don Quijote es una pieza inconclusa, un blanco, un silencio. Desde mi perspectiva, éste constituye el logro máximo de la intencionalidad textual: la apertura del espejo, que se vuelve hacia los receptores / intérpretes, como un llamado al descubrimiento del otro en ellos mismos, una vez que ese otro se retira de su espacio para dejar un vacío interpretativo o un estallido de significaciones.

III.4.3. Sancho Panza

También en el caso de Sancho Panza nos importará identificar los principios de la poética de la novela que coadyuvan a su configuración:

a. Verosimilitud

En el caso de Sancho el proceso de su verosimilización acusa una singularidad ausente en la caracterización de don Quijote. Me refiero al choque explícito y narrativizado entre la verosimilitud sociocultural, a partir de la cual el personaje es introducido en el capítulo I, 7, y en la que el método directo de caracterización se apoya a lo largo del texto (Sancho visto como un villano simple, materialista, ignorante), y la verosimilitud intratextual, que el texto va configurando a través de sus páginas. Se trataría de un proceso ya sea evolutivo del personaje, como, tal vez, del descubrimiento paulatino por parte de los receptores —tanto intratextuales como extratextuales— de la complejidad del mismo. Si el caso fuera el primero, el de una marcada evolución que explicara su brillante actuación como gobernador de la ínsula, esta verosimilitud se fundaría en el proceso de aprendizaje a través del cual ha pasado Sancho. En el segundo caso, el de una develación de su complejidad, los logros constructivos parecen ser mayores, dado que el

mismo texto se encarga una y otra vez de cuestionar la sensatez y la idoneidad del protagonista, llegando así a transformar su coherencia constructiva en un verdadero tema de debate, relacionado con la puesta en evidencia del aparato ficcional de la novela. Tiendo a inclinarme por esta segunda lectura, según la cual el proceso evolutivo no sería el de Sancho sino el de sus decodificadores.

b. Admiración

Así como su amo, también Sancho será un disparador del efecto de *admiratio* de sus receptores múltiples, tanto al asumir miméticamente el anacrónico y mal llevado rol que le otorga don Quijote, el de escudero, como en su evolución sorprendente, de la que nos hemos ocupado más arriba, la cual causa el asombro de personajes, traductores y narradores.

c. Decoro

En estrecha relación con la versosimilitud, este aspecto manifiesta una dinámica de desplazamiento del decoro externo y genérico (el labrador pobre, analfabeto, «corto de molleras»), hacia el decoro interno, el cual responde a la configuración de un personaje complejo que se autoconstruye.

d. Unidad

Así como don Quijote, también Sancho operará como elemento cohesionante de la novela, no sólo como personaje complementario del caballero, sino muy especialmente por ser el portador de motivos que actuarán de enlace de la diégesis episódica. Me refiero, desde ya, a la promesa de la ínsula, como también, en el segundo libro, a su rol de generador y ejecutante de uno de los motivos que servirán de hilo estructurante de esta parte de la obra: el desencantamiento de Dulcinea.

Las estrategias empleadas para la construcción de Sancho constituyen una duplicación funcional de aquéllas observadas en la construcción de don Quijote. Aquí también se intensifica la tensión constructiva entre los métodos de caracterización. El directo es el punto de partida, cuyo portavoz es la voz narrativa que lo introduce:

> En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero *de muy poca sal en la mollera*. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula y le dejase a él por gobernador della. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino (I, 7: 91-92).

> —Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste te juro—dijo don Quijote— que tienes *el más corto entendimiento* que tiene ni tuvo escudero en el mundo. ¿Qué es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? (I, 25: 277).

> Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de *su corto ingenio* y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese (II, 5: 663; todos los énfasis son míos).

Como hemos podido observar en los ejemplos anteriores, la falta de entendimiento es un atributo con el que intentan etiquetar a Sancho tanto las voces narrativas como don Quijote. El personaje no sólo parece no molestarse por ello, sino que juega a encontrar satisfacción en el cumplimiento de su rol social fosilizado, el de villano tonto, pero con pureza de sangre:

> infinitamente me ha dado gusto que el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no enfadan las cosas que de mí se cuentan: que a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que nos habían de oír los sordos (II, 3: 651).

La autocreación es también un rasgo de Sancho, pero en su caso ésta no será artística, como en don Quijote, sino fruto de un voluntarismo pragmático. De hecho, es válido preguntarnos por qué don Quijote no ha modificado el nombre de Sancho, al otorgarle el rol de escudero, como lo ha hecho consigo mismo, con su caballo y con su dama. Tal vez don Quijote no optó por ello debido a que era consciente de que no podría imponer a su escudero un cambio identitario verdadero y menos aún uno de raigambre literaria. Quizás el caballero presentía que su compañero de aventuras debería descubrir por sí mismo la identidad o las identidades latentes, antes de poder rebautizarse y asumir la nueva creación de sí mismo. Pero tal vez se trate de una asunción inicial por parte de Sancho de esta misma complejidad, que sus constructores le niegan. Veamos el siguiente ejemplo, al inicio del segundo libro:

> Yo, señor Sansón, no pienso granjear fama de valiente, sino del mejor y más leal escudero que jamás sirvió a caballero andante; y si mi señor don Quijote, obligado de mis muchos y buenos servicios, quisiera darme alguna ínsula de las muchas que su merced dice que ha de topar por ahí, recibiré mucha merced en ello [...] y más, que tan bien, y aun quizá mejor me sabrá el pan desgobernado que siendo gobernador; ¿y sé yo por ventura si en esos gobiernos me tiene aparejada el diablo alguna zancadilla donde tropiece y caiga y me haga las muelas? Sancho nací, y Sancho pienso morir (II, 4: 660-661).

¿No se trata aquí acaso de un paradigma de autoconciencia y, a la vez, de una fina sensibilidad anticipatoria respecto del riesgo y la complejidad del objeto de deseo: la gobernación de la ínsula? Sensibilidad profética, que se patentizará en el momento de abandono de su cargo como gobernador:

> —Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad; dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias, ni reinos. [...] Vuestras mercedes se queden con Dios y digan al duque mi señor que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano (II, 53: 1065).

El método directo de caracterización, en el caso de Sancho, evidencia un choque desestabilizador respecto de su tan mentado corto ingenio, en el que lo habían intentado apresar sus constructores. Es más, su disposición a la captación y la aceptación del otro parece superar la de su amo, más limitado en el reconocimiento de los otros:

> yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado, puesto que algunas veces dice cosas que a mi parecer, y aun de todos aquellos que le escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas, que el mesmo Satanás no las podría decir mejores; pero, con todo esto [...] a mí se me ha asentado que es un mentecato [...] me atrevo a hacerle creer lo que no lleva pies ni cabeza, como fue aquello de la respuesta de la carta [...] que si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero esta fue mi suerte y esta mi malandanza; no puedo más; seguirle tengo: somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel (II, 33: 905-906).

En el capítulo final de la obra, Sancho también evidencia un tipo particular de evolución. Se trata de un desarrollo que lo ha llevado hasta su relación interior con el otro, en este caso, la esencia caballeresco-literaria encarnada en don Quijote, que Sancho reconoce en su interioridad —ahora experto en pastores, caballeros y desencantamientos—, ante la muerte inminente de don Quijote:

> —¡Ay! —respondió Sancho llorando—: No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie lo mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cin-

> chado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (II, 74: 1219-1220).

El método analógico ha cerrado su círculo, entronizando la necesidad del otro, de su contemplación, reconocimiento y asimilación, para de ese modo poder ser vencido hoy y vencedor mañana. Tal vez a eso se refería Sancho con su enigmático pronunciamiento:

> —Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, *que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo*; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede (II, 72: 1209; el énfasis es mío).

III.5. TIPOS Y ESTEREOTIPOS SOCIALES EN EL *QUIJOTE*

Nos importa precisar los alcances del personaje-tipo, para establecer una distinción respecto de su concepto afín, el de estereotipo[9]. Tanto el tipo como el estereotipo constituyen modelos culturales de una determinada sociedad, relacionados con el proceso de representación. Sus límites, al derivar de un saber general y no sistematizado, son necesariamente ambiguos. Ambos pueden caracterizarse como pobres en constituyentes, homogéneos, hiperbólicos, prefabricados y, fundamentalmente, redundantes: se trata de modelos que basan su identificación en la repetición, en los cuales la estructura profunda se mantiene estable, al eliminarse las cualidades específicas e individuales de los personajes estereotipificados. Es necesario destacar que el fenómeno del estereotipo se halla vinculado directamente con el proceso de lectura; es la interacción entre el texto y el lector la que da al estereotipo sus límites y dimensiones. El estereotipo debe ubicarse potencialmente, primero, en la mente del lector antes de ser actualizado en el texto, de modo que se trata de un fenómeno poseedor de notoria relatividad: lector y texto deben activar los mismos modelos culturales. Especularmente, también la lectura del tipo / estereotipo puede considerarse selectiva y reductiva. Resulta primordial enfatizar la resistencia por parte del tipo / estereotipo a la recuperación de remanentes dejados por el texto (*left-overs*), es decir que no admite la relectura.

Desde la perspectiva asumida por Amossy, es principalmente la actitud del lector respecto del Saber, de la *doxa*, la que diferencia al tipo del estereotipo: la relación del tipo con el Saber es considerada como una relación con la verdad;

---

9 Esta distinción, necesaria a mi juicio, es establecida por Amossy (1984); en cambio, Ewen (1971) se refiere indistintamente al tipo o al estereotipo.

sería una dramatización del conocimiento, la presentación de una verdad asumida como incuestionable y universal (una verdad a la que el lector debe adherirse). En cambio, la verdad del estereotipo se fundaría en un saber sospechoso, nacido del prejuicio —social, religioso, etc.— y cuya posibilidad de comprobación crítica es aun mucho más problemática que la del tipo. El texto puede explotar, desde ya, la ambigüedad existente en los límites que separan a ambos —el tipo y el estereotipo— e instar, a partir de dicha ambigüedad, a una decodificación polisémica, que tenga en cuenta la compleja red de interrelaciones textuales.

La conclusión fundamental que nuestro análisis de los personajes protagónicos de la novela nos ha permitido elaborar consiste en que la construcción de personajes del *Quijote* evidencia una tensión que se patentiza en los tres niveles básicos de relaciones textuales: el intratextual, el extratextual y el intertextual. En el presente apartado, destinado al estudio de personajes que se originan en tipos sociales y literarios, me referiré tan sólo a los dos primeros niveles, ejemplificando mis postulados a partir del análisis de dos personajes del *Quijote*: Maritornes y el morisco Ricote. Se trata de caracteres que pueden ser considerados como menores o secundarios, y que sin embargo evidencian las coordenadas básicas del paradigma cervantino para la construcción del personaje.

Como fuera señalado ya, uno de los rasgos sobresalientes de la caracterización de personajes en el *Quijote* es la multiplicidad de constructores de los mismos: narradores, personajes y actantes que se caracterizan a sí mismos, a través de lo que dicen o hacen. Sin duda, el rol de los narradores en el *Quijote* es primordial para la caracterización. No obstante, más importante aun resulta el hecho de que en numerosas oportunidades hallaremos una pronunciada tensión entre el discurso del narrador y el discurso o comportamiento del personaje, es decir entre el método directo y el indirecto de caracterización, tensión que no se resuelve y resulta en un remanente que el texto no recupera, posibilitando así múltiples lecturas. Los personajes analizados evidencian la tensión antes aludida.

Comencemos con la asturiana Maritornes, a la que el narrador del *Quijote* caracteriza anticipadamente a través de su aspecto externo e historia vital, y ello con cierta gozosa malevolencia:

> Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera (I, 16: 167-168).

> Y cuéntase de esta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado (I, 16: 170-171).

> Y era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, *las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero* (I, 16: 174; el énfasis es mío).

Maritornes es un personaje victimizado por sus diversos constructores. En primer término, y tal como lo demuestran las citas anteriores, es objeto del desatado proceso enunciativo de un narrador incesantemente irónico; inmediatamente después, resulta la protagonista involuntaria de la escena de la batahola con el arriero, pieza maestra de ironía dramática; será víctima también de los insultos del arriero despechado («¿Adónde estás, puta?» I, 16: 175) y, no menos, de la confusión del hidalgo caballero, quien la construye a su antojo y gusto[10], a costa de no poco dolor físico y humillación para la pobre asturiana. No obstante, «la buena de Maritornes» — «buena moza», «puntualísima», «buena doncella»—, como se deleita en ironizar el narrador a su costa, no dejará la tarea abandonada a sus constructores. En un mundo de apariencias, como el cervantino, el ingenio resulta una cualidad indispensable, y más aún para las mujeres que lo habitan (García Antón 1999). Nos hallamos frente a otro de los personajes femeninos de Cervantes que, entre el sometimiento y el ingenio, logra obrar conforme a sus deseos, para encontrar así una posibilidad de autoafirmación y hasta de libertad en una sociedad coercitiva. Gracias a su astucia, Maritornes logrará confundir a cuantos la rodean y vengarse de don Quijote, aunque no menos del mismo narrador, por quien fuera tan maltratada. La moza asturiana, que no había podido zafarse de las manos de don Quijote aquella desdichada noche, procura y logra ahora desasirse de las manos de sus constructores, que la habían tenido tan malparada y silenciada[11].

Transcurridos unos cuantos capítulos, en la escena del diálogo literario entre el cura, Palomeque, su esposa, hija y los otros huéspedes, el texto por fin le otorgará voz a la hasta ahora muda asturiana. Entonces sabremos que la joven no es

---

10 «Esta maravillosa quietud y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que a cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia [...] y fue que él se imaginó haber llegado a un famoso castillo [...] y que la hija del ventero lo era del señor del castillo, la cual, vencida de su gentileza, se había enamorado dél y prometido que aquella noche, a furto de sus padres, vendría a yacer con él una buena pieza [...] tendió los brazos para recebir a su fermosa doncella. La asturiana, que toda recogida y callando iba con las manos delante buscando a su querido, topó con los brazos de don Quijote, el cual la asió fuertemente de una muñeca y tirándola hacia sí, sin que ella osase hablar palabra, la hizo sentar sobre la cama. Tentóle luego la camisa, y, aunque ella era de arpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. [...] Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia [...] y el aliento, que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación, de la misma traza y modo, lo que había leído en sus libros de la otra princesa» (I, 16: 172-173).

11 «Maritornes estaba congojadísima y trasudando de verse tan asida de don Quijote, y, sin entender ni estar atenta a las razones que le decía, procuraba sin hablar palabra desasirse» (I, 16: 174).

tan desentendida en historias caballerescas como el narrador había sugerido capítulos antes[12], y que también ella, a pesar de la insistencia del texto en rebajarla a lo prosaico, tiene ilusiones literarias que alimentan su deseo de ocupar el lugar del otro y de jugar con la apariencia:

> —Así es la verdad —dijo Maritornes—, y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles (I, 32: 370).

A mi juicio, la figura del cruce o transgresión de límites es la central para aprehender el funcionamiento del personaje cervantino. Este acusa un permanente intercambio de roles, así como una habilidad para el juego, especialmente el juego con la apariencia. La autoafirmación es, en gran medida, autrocreación: separarse de uno mismo para ser autor y, a la vez, personaje. Tanto Maritornes como Ricote resultan paradigmáticos respecto de este juego de identidades. En el caso de la primera, la adopción de las identidades y el juego con ellas comienza siendo responsabilidad de un narrador, quien, tal como hemos visto, le coloca a su gusto y en su habitual registro irónico, el hábito de doncella, gentil moza o hidalga. Por su parte, sin embargo, la pseudo-hidalga saldará cuentas con el ironista, revelándose como verdaderamente compasiva y buena cristiana, consciente de su estado de pecadora:

> y la compasiva de Maritornes, viéndole tan fatigado, le pareció ser bien socorrelle con un jarro de agua [...] rogó a Maritornes que se le trujese de vino, y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mesmo dinero: porque, en efecto, se dice della que, aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana (I, 16: 185).

> Despidiéronse de todos, y de la buena de Maritornes, que prometió de rezar un rosario, aunque pecadora, porque Dios les diese buen suceso en tan arduo y tan cristiano negocio como era el que habían emprendido (I, 27: 300).

Por sobre todo, Maritornes se mostrará ingeniosa y capaz de ejecutar su pequeña venganza (ante el caballero, pero principalmente frente al narrador, que la ha victimizado). En el capítulo I, 43 —evidente geminación respecto del I, 16— don Quijote imagina otra vez una escena en el castillo, en el que reconoce una ventana con rejas doradas en lugar del agujero, representándosele otra vez que la señora del castillo, vencida de amor, lo solicita. No obstante, será Maritornes

12 «¿Qué es caballero aventurero?» (I, 16: 169) [le pregunta Maritornes a Sancho cuando éste le explica quién es don Quijote].

ahora quien maquine y ejecute la burla, con astucia y sin ser descubierta ni castigada:

> Solamente no dormían la hija de la ventera y Maritornes su criada, las cuales, como ya sabían el humor de que pecaba don Quijote, y que estaba fuera de la venta armado y a caballo haciendo la guarda, determinaron las dos de hacelle alguna burla, o a lo menos, de pasar un poco el tiempo oyéndole sus disparates (I, 43: 505).
> —Sola una de vuestras hermosas manos —dijo Maritornes—, por poder deshogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído tan a peligro de su honor, que si su señor padre la hubiera sentido, la menor tajada della fuera la oreja (I, 43: 507).

El personaje cervantino posee, entonces, individualidad y desafía la caracterización directa de los otros constructores. Desafía, asimismo, el principio del decoro externo, al que la voz narrativa estaba tan atenta: la fea y tonta asturiana ha transgredido los límites del estereotipo extratextual y, desde ya, del género sexual, logrando dignificarse como construcción autónoma.

La última aparición de Maritornes deja un remanente —un suplemento sin interpretar—, que debe ser recuperado en una lectura atenta. La asturiana ha aprendido la lección del juego de roles y es ella ahora la que llora o finge que llora la desgracia del que está asido: «Pero antes que se moviese el carro salió la ventera, su hija y Maritornes a despedirse de don Quijote, *fingiendo que lloraban de dolor de su desgracia*» (I, 47: 541; el énfasis es mío).

A diferencia de lo que ocurre con Maritornes, Ricote es un personaje que se presenta inicialmente bajo el disfraz y la falsa identidad, hondamente inserto en el entramado del segundo libro, en el que rige lo teatral y lúdico. Su primera aparición se desarrolla desde una perspectiva o focalización interna. Tanto el narrador como Sancho resultan engañados por el hábito del peregrino. Momentos más tarde, será el propio personaje el que devele su identidad, sin que en ningún momento hallemos una intervención de la voz narrativa en su caracterización. Contrariamente a lo que ocurre con Maritornes, Ricote se configura a partir de sus acciones —expresión de afecto hacia Sancho— y, fundamentalmente, a través de su discurso:

> Sucedió, pues, que no habiéndose alongado mucho de la ínsula de su gobierno [...] vio que por el camino por donde él iba venían seis peregrinos con sus bordones, de estos estranjeros que piden la limosna cantando [...] y al pasar, habiéndole estado mirando uno dellos con mucha atención, arremetió a él y, echándole los brazos por la cintura, en voz alta y muy castellana dijo:
> —¡Válame Dios! ¿Qué es lo que veo? ¿Es posible que tengo en mis brazos al mi caro amigo, al mi buen vecino Sancho Panza? Sí tengo, sin duda, porque yo ni duermo ni estoy ahora borracho.

> [...]
> —¿Cómo y es posible, Sancho Panza hermano, que no conoces a tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar?
> Entonces Sancho le miró con más atención [...] le echó los brazos al cuello y le dijo:
> —¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, en ese traje de moharracho que traes [...] y cómo tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura? (II, 54: 1068-69).

El personaje vehiculiza aquí la *admiratio,* provocada por el descubrimiento de su verdadera identidad. Estimo que también para el horizonte de expectativas, el pedido de la complicidad de Sancho por parte del morisco es una fuente de admiración, al igual que su afición por el vino y el cerdo:

> —Si tú no me descubres, Sancho —respondió el peregrino—, seguro estoy que en este traje no habrá nadie que me conozca [...]. Yo tendré lugar de contarte lo que me ha sucedido después que me partí de nuestro lugar, por obedecer el bando de Su Majestad, que con tanto rigor a los desdichados de mi nación amenazaba, según oíste (II, 54: 1068-69).

Cuando Sancho le dice que ha renunciado al oficio de gobernador de una ínsula, la admiración se patentiza ahora en la reacción de Ricote, quien al tiempo que se revela como sensato y hasta entendido en caballerías, enfatiza la ignorancia de Sancho. El método analógico —en este caso, por contraste— cumple un rol central en la caracterización de los personajes protagónicos del *Quijote.* El personaje cervantino se configura siempre en su relación con otros personajes, ya sea a partir de la similitud o del contraste. Su poética evidencia la necesidad del otro:

> —Calla, Sancho —dijo Ricote—, que las ínsulas están allá dentro de la mar, que no hay ínsulas en la tierra firme. [...]
> —Yo no te entiendo, Sancho —dijo Ricote—, pero paréceme que todo lo que dices es disparate, que ¿quién te había de dar a ti ínsulas que gobernases? [...] Calla, Sancho, y vuelve en ti (II, 54: 1075).

A partir de aquí, el discurso de Ricote patentizará un movimiento de vaivenes y contradicciones: ¿acusación o defensa del bando real, libertad o libertinaje en Alemania, musulmán o cristiano?:

> [...] el pregón y bando que Su Majestad mandó publicar contra los de mi nación *puso terror y espanto* en todos nosotros: a lo menos, en mí le puso de suerte que me parece que antes del tiempo que se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía *el rigor de la pena* ejecutado en mi persona y en la de mis hijos. [...] y forzábame a creer esta verdad saber yo *los ruines y disparatados intentos que los nuestros tenían,* y tales, que me parece que fue inspiración divina la

> que movió a Su Majestad a poner en efeto tan gallarda resolución [...] Finalmente, *con justa razón fuimos castigados* con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. *Doquiera que estamos lloramos por España* [...] llegué a Alemania, y allí me pareció que se podía vivir con más libertad [...] porque en la mayor parte della se vive con *libertad de conciencia* [...] y aunque *yo no lo soy tanto* [católico] todavía *tengo más de cristiano que de moro*, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me dé a conocer cómo le tengo de servir. [...] yo te daré docientos escudos, con que podrás remediar tus necesidades, que ya sabes que sé yo que las tienes muchas (II, 54: 1071-74; el énfasis es mío).

En la configuración de Ricote hallamos un entrecruzamiento y una temporaria coexistencia de identidades que inicialmente parecen antagónicas —la del peregrino, el cristiano y el morisco—, lo cual puede ser captado como una imagen de reconocimiento y reconciliación con las huellas del otro. Los personajes cervantinos juegan a ser otros, logrando así flexibilizarse. En Ricote, es indudable que nos hallamos frente a la adopción de otra identidad, más allá del conflicto en la interioridad del héroe. Ricote emerge así como un personaje cervantino de considerable complejidad. En mi opinión, el cruce de un campo semántico al otro —juego, simulacro o disfraz—, para retornar transformado, constituye uno de los parámetros básicos sobre los que se funda la construcción del personaje cervantino.

Las contradicciones de Ricote no se mueven en el mero plano de las apariencias —máscara, disfraz, falsa identidad—, sino que son parte de la esencia de un héroe caracterizado por su complejidad. Morisco dadivoso, dota generosamente al renegado y a otros, y no duda en desprenderse de sus perlas y joyas para beneficiar a su hija y a don Gregorio. Estimo que en el mundo cervantino el peor error no consiste en la falsa interpretación de la realidad (Américo Castro 1972), sino en el no reconocimiento del otro, pero también el no reconocimiento del otro en nosotros mismos:

> —No —dijo Ricote [...]—, no hay que esperar en favores ni en dádivas, porque con el gran don Bernardino de Velasco [...] no valen ruegos, no promesas, no dádivas, no lástimas [...] y así, con prudencia, con sagacidad, con diligencia y con miedos que pone, ha llevado sobre sus fuertes hombros a debida ejecución el peso desta gran máquina, sin que nuestras industrias, estratagemas, solicitudes y fraudes hayan podido deslumbrar sus ojos de Argos [...] porque no se le quede ni encubra ninguno de los nuestros, que como raíz escondida, que con el tiempo venga después a brotar y a echar frutos venenosos en España, ya limpia, ya desembarazada de los temores en que nuestra muchedumbre la tenía (II, 65: 1165-66).

La tensión constructiva propulsada por el texto es ahora la consecuencia de las intervenciones del propio personaje que se autoconstruye. Ricote serpentea en

un discurso entre apologético y acusador, sin que la mirada atenta del lector o crítico pueda descifrar su razón última. El carácter dual y contradictorio del personaje se hallará fundado, en gran medida, en los blancos abundantes relativos a las motivaciones de su comportamiento. Dichos blancos, en muchos casos, se mantendrán sin resolución, como ocurre con la oscilante pronunciación de Ricote ya aludida.

A modo de conclusión, es posible afirmar que el conflicto individual se impone al social. Los caracteres se convierten así en transgresores, como transgresora es la obra que les sirve de marco, respecto de los referentes histórico-sociales, genéricos y ficcionales. De este modo, en relación con el plano extratextual, se evidencia en el texto una desestabilización respecto del orden social, muchas veces propulsada por el voluntarismo del personaje, la cual vehiculiza subtextos que revierten el horizonte de expectativas del lector.

En el plano discursivo-intratextual, hallamos una tensión transformativa: superposición, acumulación y disolución de los ejes y métodos de caracterización. La figura del cruce resulta válida, entonces, para explicar el funcionamiento de los paradigmas de construcción de los actantes. El personaje cervantino se presenta conformado a partir de una superposición de máscaras, de imágenes complejas y variables de la identidad que se manifiestan a partir del cruce y la confusión de sus marcas identitarias. Resultan así personajes complejos social e individualmente.

Estimo que el estudio de los personajes pone de relieve el rol central que éstos ocupan, así como la existencia de patrones coherentes en la construcción de los mismos, todo lo cual justifica la posibilidad de elaboración de una poética abarcadora del personaje cervantino. La novela cervantina ofrece personajes complejos, equívocos, dinámicos y ricos en blancos. Quizás todo ello podría ser visto como la manifestación de la desestabilización de la doctrina idealista rectora, así como del orden moral y social imperante. Fundamentalmente, ello parecería constituir una parte integral de la cosmovisión cervantina, que percibe la realidad como ambigua y enigmática. Asimismo, nos parece válido establecer que la narrativa de Cervantes constituye un anticipo fundamental del personaje novelístico moderno.

Capítulo IV
RELACIONES CONTEXTUALES Y PROYECCIONES EPISTEMOLÓGICAS DEL MODELO NARRATOLÓGICO

El presente capítulo desarrollará un análisis del sistema de significaciones que emerge del modelo narratológico al ser evaluado en el contexto estético-socioreligioso y epistemológico del Siglo de Oro.

IV.1. El Siglo de Oro español: breve delimitación histórica, social y estética

Los siglos XVI y XVII enmarcan el período canónicamente reconocido como Siglo de Oro español. La compleja caracterización de este período constituye un terreno de debate crítico incesante. Paradigmáticamente, y tal como su nombre lo indica, los siglos áureos señalan una etapa de máximo esplendor cultural en España. No obstante, dicho esplendor se alimenta de un sustrato de profunda crisis social, política, económica y de valores. Las jerarquías y las identidades en todos los órdenes sufren un proceso de desestabilización y, en muchos casos, de cruce y hasta de amalgama. Así, por ejemplo, mirados desde el ángulo de la periodización literaria, los siglos auriseculares incluyen tres corrientes estéticas consecutivas: el Primer Renacimiento, el Segundo Renacimiento y el Barroco. Tal delimitación resulta arbitraria en extremo, si la contemplamos desde los autores y las obras específicas, que en la mayor parte de los casos registran un entrecruzamiento y superposición entre los códigos correspondientes a las corrientes aludidas[1].

El caso de Cervantes es un ejemplo primordial en tal sentido. La vida y la obra de Cervantes transcurren a lo largo de las dos últimas corrientes mencionadas: segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII —Segundo Renacimiento y Barroco—. En esta medida, la creación cervantina, y la cosmovisión y estética que aquélla vehiculiza serán portadoras de marcas sincréticas manifiestas, en lo que

1 Los ejemplos de Góngora y Lope de Vega —para sólo mencionar dos referentes destacados— son reveladores del sincretismo aludido: la pervivencia del código renacentista en la configuración textual barroca.

atañe a los paradigmas estéticos[2], pero no solamente en relación a ellos, sino también, como el período áureo en su conjunto, en los niveles culturales y socioideológicos.

Sin duda, es dable afirmar que el acercamiento al Siglo de Oro español nos sumerge en una época esencialmente paradójica, signada por profundos contrastes y entrecruzamientos, los cuales se expresan en todos los órdenes: el florecimiento cultural, acompañado de la decadencia político-social; un fideísmo y una catequización colectiva consolidada —ello orquestado por el dogma católico contrarreformista y su proyecto educativo—, y al mismo tiempo, una difusión y aceptación generalizada de la superstición y de la magia; el dictamen de la fe, frente al imperativo de la razón; la exaltación del arte puro, arte por el arte, dirigido a una élite culta y selecta —del cual el culteranismo constituye su ejemplo más sobresaliente—, frente a un arte complaciente con los gustos del vulgo, destinado al puro entretenimiento.

El historiador de la literatura, Maravall (1981), estima que nos hallamos frente a la primera manifestación de una cultura de masas que registra la civilización occidental. Esta afirmación de Maravall puede poseer cronológica e históricamente un margen más o menos amplio de precisión, pero lo cierto es, indudablemente, que en el período indicado sobresalen rasgos que bien pueden ser estimados como una anticipación de lo que actualmente se conoce como cultura popular y, más específicamente, en el plano literario, como paraliteratura (Solotorevsky 1988). Una de las principales características de esta última es, sin duda, el énfasis en la recepción, en el destinatario. Es precisamente el rol del receptor —lector, oyente o espectador— el que ocupará un lugar central durante el período áureo, tanto con fines didáctico-moralizantes, a fin de vehiculizar, por ejemplo, la doctrina contrarreformista, como con fines propagandísticos (la exaltación de la institución monárquica), o bien con metas de puro orden comercial: la venta de los textos publicados o la atracción del público a los espectáculos teatrales y la conquista de su aplauso. Nadie lo ha enunciado mejor que Lope de Vega, el «monstruo de la naturaleza», cuando confiesa que lo que pretende es dar contento al público, aunque se ahorque el arte. Justamente, será Lope de Vega uno de los autores que ilustre de modo más acabado la paradoja esencial que marca el Barroco español: autor elitista en su lírica, es el monarca del teatro, por el cual transita profusamente, con la puesta en escena de centenares de comedias, de calidad estética disímil y cuyo éxito se apoya, en oportunidades, en la satisfacción de las exigencias y gustos del público.

---

2 Es habitual toparse con las consideraciones críticas que atribuyen al *Quijote* de 1605 una estructura barroca y una cosmovisión renacentista, e inversamente, al libro de 1615, una estructura renacentista y una visión de mundo barroca. Ver al respecto, por ejemplo, el clásico trabajo de Casalduero.

En lo que respecta al plano social, la España del *Quijote* se caracterizó por un sistema de estamentos aparentemente preciso, el cual, sin embargo, escondía una complejidad subyacente que no resulta fácil de desentrañar[3]. A las líneas divisorias oficiales y nítidas que separaban, por ejemplo, a los pecheros de la nobleza, se sumaban otras fronteras «invisibles», pero mucho más profundas, que tenían que ver con el rechazo al no católico de origen: ni siquiera el bautismo, por más que fuera auténtico, integraba plenamente en la sociedad a descendientes de musulmanes y judíos. Así, por ejemplo, lo consignan con amargura los versos del sastre y poeta Antonio de Montoro, de origen judío: «Nunca juré al Criador, / hice el Credo y adorar / ollas de tocino grueso, / torreznos a medio asar / santiguar y persignar, / ¡y nunca pude matar / este rastro de confeso!»[4] El ansia de asimilación a los patrones dominantes, esgrimida por un sector de la población, encuentra, mayoritariamente, un rechazo institucionalizado, lo cual desembocará en un entramado social caracterizado por lo que designaría como «un sincretismo paradójico», es decir, la aparente voluntad de homogeneización socio-religiosa, subvertida por fuerzas que propulsan la diferenciación y jerarquización.

Esta fue, por ejemplo, la tragedia de los conversos, cuyas consecuencias en la España del Siglo de Oro fueron complejas y múltiples. Al observar este fenómeno desde la perspectiva de los procesos culturales, no cabe duda de que asistimos a un violento y *consciente* rechazo pero, también, a una amalgama *inconsciente* por parte de la España áurea de una importante fracción de la herencia cultural de los siglos anteriores, herencia personificada en los cristianos nuevos y en los moriscos. Se trata de un proceso intrincado, que actúa en diferentes sustratos —social, religioso, lingüístico, literario—, entre los cuales no hay, necesariamente, paralelismos ni coincidencias. El *Quijote* es, en tal sentido, un ejemplo paradigmático de dicho proceso. En la obra pueden identificarse marcas textuales significativas de pertenencia y raigambre cultural diversas y con distinto grado de manifestación expresa.

La complejidad de la novela cervantina y su carácter ambiguo, provocador de múltiples interpretaciones, pueden ser entendidos, en considerable medida, como consecuencia del hecho de que el texto es representativo de un período que atraviesa una marcada —y a la vez silenciada— reelaboración de su herencia multicultural, un proceso de *cruce de identidades*, de auténtico *mestizaje étnico, ideológico y cultural.*

Finalmente, estimo importante destacar que, en gran medida, la lenta y accidentada valoración del Siglo de Oro español en el contexto de la historia de la cultura europea podría ser atribuida a la esencia paradójica y sincrética de sus fundamentos estéticos, sociales e ideológicos.

---

3 Los clásicos trabajos de Domínguez Ortiz (1963 y 1973) ofrecen un panorama abarcador del entramado social del período.

4 Para un estudio exhaustivo de la problemática de los conversos, ver, entre otros, Domínguez Ortiz (1971a), Alcalá (1995) y Contreras.

Como es sabido, el Siglo de Oro español ha tenido una valoración dispar y oscilante en su contribución al canon de la literatura europea: desde los juicios negativos de la Ilustración, pasando por la revaloración de los románticos, el posterior entusiasmo de Menéndez y Pelayo y sus contemporáneos, hasta llegar al interés de la generación del 27 y de las vanguardias europeas por la poesía gongorina y a la actual relectura apasionada del Barroco por parte de escritores y críticos latinoamericanos de la modernidad y la postmodernidad, como Severo Sarduy.

Un claro ejemplo del cambio que se opera en la valoración de los textos lo constituye el mismo *Quijote*. Un aspecto de esta obra que en su época fue muy apreciado —tanto en España como en Europa— fue su comicidad, que generaciones posteriores olvidaron o menoscabaron, sin reconocer que la ironía es el espacio del cuestionamiento y de la crítica de los lugares comunes y de las verdades oficiales o institucionalizadas, el espacio del perspectivismo y de la ambigüedad.

Sin duda, el Siglo de Oro español ha constituido un momento fundamental de la cultura europea, aunque muchas veces haya sido menospreciado o no comprendido, tal vez por su anticipación a la modernidad, por su complejidad, pero, asimismo, por su esencia paradójica y plurivalente, bajo la cual subyace el cuestionamiento de las concepciones de mundo, de la realidad y del conocimiento. La complejidad de las obras del Siglo de Oro, y muy especialmente de la obra cervantina, obedece a varios principios: principalmente, el del sincretismo y el de la polifonía, donde cada personaje tiene derecho a su propia verdad.

La duda ontológica y epistemológica se ve representada muchas veces —tanto en el teatro, la narrativa como la pintura— a través de procedimientos de cruce, recursos metalépticos y autorreflexivos, como la *mise en abîme*, tan apreciada por Borges. Las apariencias se intercambian y sólo pueden ser resueltas por el receptor, único descifrador de la verdad o al menos de la apariencia de verdad, verificándose así la implicación del destinatario. Finalmente, la literatura áurea se reconoce como plurivalente porque se dirige a un público también plural. Cervantes es muy consciente de ello cuando señala: «los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran» (II, 3: 652-653). Si bien estos principios estéticos no fueron comprendidos en los siglos que siguieron inmediatamente al período áureo, su reescritura en la modernidad y la postmodernidad será un significativo acto de rescate y revaloración.

IV.1.1. La teoría cervantina de la narrativa en el contexto del canon de la literatura áurea

El Siglo de Oro, indisolublemente unido al Renacimiento por su afán de clasicismo, fue un siglo esencialmente preceptista, siendo el prestigio de los antiguos

la norma rectora[5]. Incluso para ese género nuevo, el novelístico, era necesario recurrir a los libros de poética y de retórica. De modo general, los grandes principios estéticos clásicos eran adaptables a la novela, pero ésta era vista tan sólo como otra variedad de la Poesía.

En el Siglo de Oro, la Historia y la Poesía constituían los dos polos entre los cuales circulaban los textos narrativos de distinto tipo. La experimentación que se desarrollará durante estos siglos será ejercida en el horizonte de interacción entre estos dos polos, y su resultado será la noción moderna de narrativa y, dentro de ella, la de novela. El *Quijote* focaliza su interés en esta problemática relación entre la historia y la ficción, núcleo de la teoría aristotélica, la cual resulta en gran medida subvertida a partir de la lectura de la novela.

Cervantes escribe su obra literaria en el marco del dominio incuestionable de la poética aristotélica, interpretada, principalmente, por los comentaristas y preceptistas italianos. El canon imperante era, entonces, el de la *Poetica*, centrado en la mímesis aristotélica como principio generador del arte. A este canon, sistematizado por los comentaristas del Filósofo en el Renacimiento, debía adecuarse toda la creación literaria posterior a la traducción latina de la *Poetica*.

El Pinciano, a través de su *Philosophia Antigua Poetica* [1573], constituyó el intérprete primordial de Aristóteles para los escritores auriseculares españoles. Si bien no conocemos con precisión cuáles fueron las fuentes teóricas cervantinas, es indudable que López Pinciano ha sido un modelo esencial para Cervantes[6]. Como sus predecesores italianos, también el preceptista español otorgará un lugar central a los conceptos de mímesis y de verosimilitud, si bien su postura puede caracterizarse como ecléctica y abarcadora: la verosimilitud consiste para él en el desarrollo de todas las potencialidades del universo latentes en el ámbito de lo factible. Asimismo, desde su perspectiva, la literatura debe interesarse por todo el conocimiento y por todas las actividades, constituyendo un universo, en cierto modo autotélico, sometido a la razón; incluso la trama debe seguir, en su opinión, las leyes naturales y racionales. Vale decir que la verosimilitud no basta por sí sola, sino que depende de los logros compositivos que le otorguen probabilidad y, a la

5 Para muchos, como Maravall (1986), una de las características primordiales de la literatura áurea es, por un lado, su fuerte relación con la tradición y los modelos, y por otro, la resemantización de esa tradición, al dirigirse a un público masivo. El Siglo de Oro, entonces, se halla unido a la herencia clásica y cristiana, por una parte, y a un destinatario abierto y desconocido: el público constituido por quienes pueden acceder a las obras a través de los nuevos sistemas de difusión. Don Quijote mismo opera según este doble proceso: por un lado, un sistema individual de canonización (imita a los grandes modelos ejemplares, como lo indicaban tanto Horacio como Quintiliano), por otro, deja abierta la lectura de «su libro» a diferentes y múltiples receptores.

6 Riley (1962), por ejemplo, reconoce como probables modelos teóricos de Cervantes a Cicerón, Horacio, Cinthio, Castelvetro, Piccolomini, Minturno y Tasso. Entre los españoles, sugiere a Sánchez de Lima, Alfonso de Carvallo, Huarte de San Juan y Juan Luis Vives.

vez, consigan producir el efecto de admiración. A criterio de El Pinciano, entonces, lo probable o lo improbable dependen de la trama misma.

De este modo, López Pinciano otorga la libertad final al autor, superando la obediencia rígida a los modelos y a las perceptivas. Como fuera observado en el capítulo III, su eclecticismo influye sin duda en Cervantes: un neoaristotelismo no dogmático, a pesar de la marcada tendencia durante el Renacimiento al seguimiento de modelos. Así, aquello que en el Pinciano puede ser considerado, por momentos, como una amalgama algo artificial entre las teorías clásicas y las modernas, en Cervantes se convertirá en una teoría de la novela.

Es innegable que Cervantes se hallaba inserto en el paradigma de la poética mimética imperante en los siglos áureos. No obstante, la obra cervantina, y dentro de ella, primordialmente el *Quijote*, constituye una apertura y hasta un sostenido cuestionamiento de dicha poética. Como fuera observado ya, la expresión más acabada de la poética aurisecular sería la teoría aristotélica de la mímesis, de la cual Cervantes se distancia parcialmente y también reelabora. La novela, género nuevo y carente de poética, se hallaba en pleno proceso de conformación y de experimentación. Cervantes era consciente del espectro de posibilidades que este género aún amorfo y no reglamentado le ofrecía y de allí que sus obras puedan designarse como verdaderos experimentos narrativos. Al afirmar que Cervantes se erige como el iniciador de la novela moderna, estamos reconociendo en su estética un alejamiento y hasta un cuestionamiento del aristotelismo y no una obediente adscripción al mismo. Tal distanciamiento puede ser identificado a partir del tratamiento de los diferentes principios compositivos que regían la poética neo-aristotélica. Así, por ejemplo, hemos determinado en nuestro estudio que Cervantes otorga centralidad a los personajes, los cuales ya no quedan supeditados a la acción —como en la poética aristotélica—, sino que se trata de caracteres complejos e individuales, con vida interior, que actúan regidos por su voluntad individual y no constituyen la mera expresión de la ideología rectora monárquica o contrarreformista. Cervantes puede ser estimado, entonces, como el creador del personaje moderno en narrativa: un personaje complejo, que habita un texto dialógico por excelencia. La estética cervantina constituye, por ende, un apartamiento paulatino del canon aristotélico imperante en el período áureo, en lo que respecta a sus principios fundantes: la verosimitud, el decoro, la unidad y la admiración.

Como López Pinciano, Cervantes será ecléctico, ni preceptista ni iconoclasta, diseñando también en su postura teórica un movimiento de cruce conciliatorio. A su juicio, el desatino —generador de la *admiratio*— deja de serlo cuando es artísticamente aceptable, gracias a la industria del autor.

En relación a la postura de Cervantes respecto de las nociones aristotélicas de mímesis y verosimilitud, Américo Castro (1972) opinaba que el origen de la ambigüedad cervantina radicaba, por un lado, en la fe del Renacimiento en las verdades incuestionables y, por otro, en la necesidad de relativizarlas, desde el

escepticismo melancólico que caracterizó al siglo XVI. Riley (1962) coincide con A. Castro y desarrolla sus postulados. En su opinión, como fuera señalado ya, el *Quijote* supedita la mímesis épica a un cuestionamiento que contiene el germen de otro tipo de mímesis que florecerá en la novela moderna. Riley, por ende, prefiere hablar no de una teoría de la novela en Cervantes, sino de una contra-teoría, la cual socava las bases conceptuales de la teoría oficial. Cervantes juega a tomar distancia de sí mismo y de su obra: personajes y voces narrativas opinan y critican al autor, muchas veces con ironía. En el espacio que surge de este distanciamiento crítico, tienen cabida las ideas contradictorias, que confluyen en el multiperspectivismo, la irresolución y la autorreflexión que caracterizarán el arte del siglo XVII, de lo cual *Las meninas* de Velázquez constituye un ejemplo acabado.

En esta misma dirección, Martínez Bonati (1992) afirma que el *Quijote* representaría la libertad de alcanzar la verdad en la infinitud de la imaginación, una verdad que no es solamente conceptual. En un mundo de ambigüedades, el único valor positivo es la conciencia soberana del individuo. El rol de la literatura se presenta desde Cervantes como el imaginar y pensar, distanciándonos. Se relativizan de este modo las formas tradicionales de imaginar el mundo. Sólo podemos afinar nuestro sentido de realidad a través de imágenes y de construcciones falsas pero que encierran una verdad.

La verosimilitud cervantina depende, a fin de cuentas, de la voluntad y fe del lector. La tarea del creador es lograr las condiciones para que dicha fe pueda generarse. Se trata de inventar a los lectores, o mejor dicho, inventar-descubrir algo en ellos. La verosimilitud no reside en el contenido de la obra sino en una relación especial con el lector, en un ajuste entre el poder de persuasión del escritor y la receptividad del lector. Cervantes crea así un nuevo concepto de verosimilitud, en donde se resuelve el conflicto entre lo maravilloso y lo verosímil. Con ello, Cervantes crea también un nuevo tipo de admiración, ambivalente. La obra cervantina registra así la transición de una verosimilitud basada en la imitación a una verosimilitud basada en la experiencia de la ficción. La verdad de la experiencia intratextual es la fundante.

Finalmente, en Cervantes pervive el dualismo del creador y del crítico: Cervantes es un escritor-crítico, en quien no hay divorcio entre la teoría y la práctica narrativa. En ello reside, en gran medida, el afán autoconsciente o autorreflexivo tan abundantemente presente en su obra, en general, y en el *Quijote*, en particular. Se trata de un esfuerzo de reflexión y asimilación de los modelos y renovación de los mismos, para dar como resultado la consolidación de un género nuevo, el de la novela.

IV.1.2. Relaciones texto-contexto en el horizonte socio-religioso del período: lo morisco y lo judío en el Quijote *como ejemplo de sincretismo y cruce*

Tal como lo señala Domínguez Ortiz (1998), la España de Cervantes y la España del *Quijote* —expresiones que han quedado asimiladas— son sinónimos de la España del Siglo de Oro. Si bien el *Quijote* fue publicado a comienzos del siglo XVII, durante el reinado de Felipe III, Cervantes es un hombre del siglo XVI y la mayor parte de su vida transcurrió durante el gobierno de Felipe II. El texto cervantino no menciona las fechas en las que el héroe manchego llevó a cabo su recorrido aventurero, pero sí se pone de manifiesto, una y otra vez, el carácter de contemporaneidad existente entre las aventuras de don Quijote y la vida del autor del texto. Si la obra maestra cervantina ha sido entendida como símbolo de toda una época de la historia de España (Jover Zamora 1988), ella puede y debe ser, asimismo, considerada como el espejo en el que se mira la sociedad española del siglo XVII en su totalidad, sociedad que había atravesado durante el último siglo un proceso consciente de aculturación y otro, paralelo, inconsciente y hasta negado, de incorporación sincrética y de cruce de los aportes culturales que han quedado indisolublemente insertos en la cultura del Siglo de Oro.

La tarea hermenéutica y crítica de decodificar el antes mencionado proceso de aculturación-cruce-asimilación conlleva varias etapas analíticas. Un primer paso requiere la reconstrucción de las marcas identitarias, de los residuos culturales y también de los estereotipos extratextuales de los distintos grupos sociales o campos semánticos. Valgan como ejemplos los casos del morisco o del judío, en cuyos estereotipos se evidencian los rasgos fundamentales que constituyen la base de los argumentos que configuran la imagen de los mismos, con sus marcas fácilmente identificables. Nos referiremos escuetamente a ambos.

En lo que respecta al judío, en el entramado demográfico y socio-religioso correspondiente al Siglo de Oro español, tras la expulsión de 1492, la identidad social relativa al mismo ha dejado de ser una realidad tangible, aunque continúe inserta en su imaginario literario y folclórico. Como ha señalado Cid (2001), desde la instauración del estado moderno la conducta en España respecto del judío ha sido la denominada de «exclusión», acompañada de un discurso también de exclusión, del cual la literatura —tanto la doctrinal como la de ficción creativa— constituirá una parte fundamental[7]. Herrero García ha realizado, a partir de la literatura de la época, una clasificación de las ideas sostenidas por los españoles en aquel período en relación con los judíos: la justificación de la expulsión, el deicidio, la esperanza vana del Mesías[8], el ritualismo anticristiano, la avaricia, la fiso-

7 Cid observa, asimismo, que en España no existió una separación tajante entre el antijudaísmo (de base religioso-teológica) y el antisemitismo (laico, racista y pseudocientífico).

8 Respecto de la conexión entre la acción de «esperar» y el judío, véase Glaser (1954), especialmente pp. 39-52.

nomía y la odiosidad[9]. Asimismo, añadiría como marcas identitarias reconocibles respecto del judío, las heredadas de la tradición medieval temprana, fundamentalmente, la malevolencia y la ceguera[10]. La primera de ellas adquiere su máxima expresión en la acusación de deicidio contra el pueblo judío en su totalidad y por todas sus generaciones. En cuanto a la ceguera, ésta deriva, en gran medida, de la hermenéutica literal judía de las Sagradas Escrituras, considerada «carnal» y no espiritual, como es la desarrollada por los padres de la Iglesia. El concepto de carnalidad se extiende más allá de la exégesis bíblica y queda inscrito en la imagen del judío, manifestándose en todos los aspectos materiales que constituyen su imagen, como la avaricia, la gula y otros; todo ello encuentra su manifestación en numerosos textos y personajes de ficción, como en Shylock de Shakespeare, Elie Magus de Balzac o Raquel y Vidas, en el *Cid*. Tal como lo señala Lieu, la imagen configurada en la época patrística se transformó en una categoría cognitiva, pasando a definir la identidad del judío y del judaísmo: la imagen referencial y el estereotipo textual se auto-alimentan a lo largo de los siglos y fijan los rasgos redundantes que resultarán en el estereotipo del judío.

La presencia del judío como personaje literario o las referencias de diverso orden a las características de esta minoría social se patentizan tanto a través de sus manifestaciones estereotípicas y/o caricaturizadas —muy especialmente en los entremeses o comedias— o bien en su representación simbólico-alegórica en el teatro religioso, como ocurre en los Autos Sacramentales.

En la literatura del Siglo de Oro, la hostilidad hacia el judío toma características cada vez más desrealizadas y estereotípicas. Un ejemplo de ello es el constituido por ciertas piezas dramáticas de Lope, Mira de Amescua, Juan Bautista Diamante y Calderón. Así, en *El niño inocente de la Guardia*, los judíos constituyen la pura encarnación del mal, contrafigura del ideal cristiano y antagonistas primordiales de los personajes cristianos; su función es reafirmar los ideales de los héroes o mártires de la cristiandad. En dichas obras se promueve, en gran medida, el reconocimiento del estereotipo del judío por parte del público espectador; la construcción del estereotipo, como se ha señalado, es una actividad que depende del receptor, de su capacidad de reconocerlo y decodificarlo. El drama lopesco antes citado, por ejemplo, realiza una actividad explícita de prefabricación del efecto deseado en el público, ratificando y enfatizando la imagen satánica del judío, reactivando mitos antijudíos medievales (tales como la profanación de la hostia) y, fundamentalmente, contrastando la maldad del judío con la santidad e inocencia del niño cristiano y con su bondad ejemplar[11]. El texto de Lope carece

9 El trabajo de Herrero García constituye, en mi opinión, un caso paradigmático de fortalecimiento del estereotipo a partir de una lectura que pretende ser analítica.

10 Una abarcadora visión de los orígenes de los argumentos antijudíos y antisemitas puede encontrarse en Lazare.

11 La centralidad de la recepción y del rol del público en relación con la comedia nueva ha sido abundantemente tratada. Véase, entre otros, a Díez Borque (1996), especialmente pp. 37-57: «el

de remanentes que permitirían un juicio independiente y desestructurante por parte del espectador. También en ciertos Autos Sacramentales calderonianos asistimos a una presentación negativa del pueblo idólatra, infiel, culpable de la muerte del Mesías y, a partir de esta perspectiva, emerge la figura del judío maléfico, cómplice del demonio y enemigo del cristianismo y del dogma de la Eucaristía, ampliamente identificable en ciertos personajes alegóricos de la obra calderoniana, como la Sinagoga y el Judaísmo[12].

No obstante, a lo largo del siglo XVII la literatura dará por sobreentendida la realidad de las acusaciones antijudías, poniendo el acento en lo cómico de la figura del judío y menos en sus rasgos maléficos, pasando a segundo plano el ataque religioso. Lo constante será la falta de originalidad e, incluso, la trivialidad en la representación del judío, para lo cual se adoptan las verdades recibidas sin oponer a ellas resistencia alguna.

La banalización y fosilización de los estereotipos sociales y religiosos en la literatura áurea, especialmente en la comedia y en los entremeses, aunque no sólo en ellos, constituye un fenómeno extendido y fácilmente reconocible. En el espectro de textos dramáticos y narrativos desfilan villanos, soldados, vizcaínos, oficiales, hidalgos empobrecidos, conversos, moriscos, judíos, etc.

Desde la perspectiva asumida por nuestro análisis, y tal como fuera desarrollado en el capítulo correspondiente a la caracterización de personajes, la obra cervantina en su totalidad instaura un tipo singular de relación respecto de los estereotipos en ella diseminados. Si bien un primer horizonte de inteligibilidad atestigua la presencia de modelos culturales insertos en la conciencia social, los textos cervantinos dificultan y hasta impiden una lectura estereotipificadora y de mero reconocimiento de dichos modelos. La literatura se manifiesta así como modelización de la realidad extratextual y no sólo como una representación pasiva de la misma. El caso del estereotipo en Cervantes es, en mi opinión, paradigmático de la relación dialéctica obra-realidad, incitándonos a una reflexión acer-

---

gusto se convierte en lo justo, marca, afianza y da sentido a la comedia nueva» (37). Por su parte, Pedraza Jiménez demuestra cómo, en algunos casos, los dramaturgos parten de ideas admitidas que confirman en su conjunto, pero que pueden desmentir en sus detalles. En el caso de Cervantes, es necesario considerar que el autor se encontraba fuera del mecanismo mercantil de los corrales y que sus textos fueron probablemente publicados para la lectura.

12 La antinomia «hebreo / judío» posee, desde ya, una base teológicamente fundada, según la cual el cristianismo sería el directo sucesor del pueblo hebreo, el elegido de Dios, el de la Gracia. Lo judío, en cambio, consigna la desgracia del pueblo de Israel: el ser rechazado por Dios, desterrado y despojado de sus privilegios, como consecuencia de la no aceptación del Mesías verdadero. La presente antinomia se halla también registrada por Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*.
Son numerosos los Autos Sacramentales calderonianos en los que se pone de manifiesto dicha dicotomía. Entre ellos, *El socorro general*, *La primera flor del Carmelo*, *Los misterios de la misa*, *La torre de Babilonia*, *El cordero de Isaías*, *La semilla y la cizaña*.
Para un estudio abarcador sobre el tema, véase Reyre (1998).

ca de uno de los interrogantes básicos a los que nos enfrenta el *Quijote*: de qué modo actúa la literatura en nuestras vidas y en nuestras concepciones de mundo.

La presencia de la cultura arábigo-musulmana refractada en el *Quijote* ha sido y continúa siendo ampliamente tratada por numerosos estudiosos —Carrasco Urgoiti, López-Baralt, Márquez Villanueva (1975), Redondo— y aun por ensayistas y escritores contemporáneos, como es el caso de Goytisolo. Ciertos críticos ven la creación cervantina como un prototipo de la cultura mudéjar. El mudejarismo como fenómeno cultural esencial de lo medieval habría continuado su existencia en España de modo subterráneo, siendo rescatado, entre otras, en la obra cervantina. No podré referirme aquí a las abundantísimas huellas de la cultura musulmana en la obra ni tampoco a los diversos personajes moriscos que pueblan sus páginas, todos los cuales poseen centralidad en el mundo configurado del texto. Baste recordar el análisis del personaje de Ricote, en el capítulo tercero del presente libro. Más allá de los tipos sociales de extracción arábiga, me importa subrayar, respecto a este punto, la marca textual más significativa del libro: el manuscrito del *Quijote* encontrado en el Alcaná de Toledo (I, 9), el cual constituirá el soporte textual de la obra en su totalidad, tiene por autor a un sabio arábigo, Cide Hamete Benengeli, y es dado para su traducción a un morisco aljamiado. Harto significativo es el hecho, sin duda, de que este momento fundamental de la obra se ubique en Toledo, ciudad en la que habían convivido las tres culturas de la Península. Este momento será también revelador respecto de ciertos indicios textuales de remanentes culturales judíos, aspecto en el que me centraré en la presente sección[13]. En tal sentido, resulta mostrativa la intervención del narrador —segundo autor ficticio— quien, tras haber encontrado para su enorme satisfacción el texto de Cide Hamete, gracias al cual continuará la lectura interrumpida de la verdadera historia de don Quijote, observa:

> Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios [...] tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con carácteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese. Y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, *pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara* (I, 9: 107-108) (el énfasis es mío).

Esta elogiosa referencia al hebreo —considerado idioma mejor y más antiguo, por ser bíblico— alude, asimismo, a la presencia de criptojudíos en Toledo

13 En el presente estudio no me referiré al cuestionamiento del judío como estereotipo social en la obra cervantina, sino a la amalgama de ciertas marcas culturales provenientes de la tradición hebrea discernibles en el *Quijote*. Entre otras razones, ello se debe, obviamente, al hecho de que los personajes judíos propiamente dichos están ausentes en la novela cervantina, la cual se desarrolla en la España posterior a la expulsión. Para un análisis de los personajes judíos en la obra de Cervantes, véase Fine (2004a).

(quienes conservarían el conocimiento de la lengua). Es importante destacar que el usual registro irónico cervantino está ausente en esta observación, lo cual podría ser mostrativo respecto de la intencionalidad del texto.

En el marco del cervantismo, en los últimos decenios, se ha evaluado una y otra vez la posible ascendencia judía de Cervantes[14]. Es dable afirmar que esta última hipótesis posee cierta base documental; en cambio, nada parece indicar de modo inobjetable, ni biográfica ni textualmente, que Cervantes haya sido un «judaizante», ni que su obra esconda el conocimiento y las intenciones ideológicas propias de tal grupo socio-religioso. Si la polémica acerca de su condición de «buen cristiano» es válida, en el sentido de que puede admitirse su inconformismo, cuestionamiento, crítica e, incluso, adopción de ideas de raigambre erasmista, por ejemplo, hasta el momento no es posible verificar de modo crítico el supuesto «judaísmo» de Cervantes. Sin embargo, desde una perspectiva de procesamiento de la herencia intercultural e, inclusive, como el fruto de la pluma de un autor que problematiza el orden social, la obra cervantina puede, sin duda, ser captada como obra polifónica o dialógica: una obra en la que están presentes *todas* las voces socioideológicas del período, es decir, una novela que, como se ha enfatizado ya, se constituye en un microcosmos de plurilingüismo. En el marco de la teoría bajtiniana, la novela de Cervantes constituye una expresión máxima del mundo dialogizado; vale decir, las intervenciones de los personajes expresan la situación social, cultural y lingüística en la que están situados, además de manifestar sus rasgos individuales (personalidad, visión de mundo, etc.). Señala al respecto Lázaro Carreter que Cervantes ha dado a sus personajes «la gloria de [...] la libertad de la palabra» (125). Ello convierte al *Quijote* en una expresión de la pluralidad de voces y lenguajes del discurso social que caracterizó a su siglo. Tal entramado dialógico del texto funda el contraste esencial que se produce entre el discurso de los distintos estamentos sociales (clero y nobleza, letrados), frente al estado llano (generalmente iletrado), entre el habla cortesana y el habla rural. Tal contraste dialógico es expresión también de los sectores marginados de la sociedad de los siglos XVI y XVII, tales como los pícaros (Ginés de Pasamonte), los bandoleros catalanes (Roque Guinart) y, tal vez en correspondencia con las inquietudes de un escritor de sospechosa ascendencia, la voz de aquéllos que carecían fuera del mundo ficcional de la «libertad de la palabra», como es el caso, por ejemplo, de los moriscos (Zoraida, Ana Félix, Ricote).

14 Desde las primeras y polémicas afirmaciones de Castro (1967) hasta las actuales investigaciones de Márquez Villanueva (1995), Canavaggio, la crítica ha avanzado y fundamentado considerablemente la hipótesis acerca de un probable origen judío de ciertos antepasados de Cervantes. Mucho menos comprobada es la teoría que ve en Cervantes a un criptojudío, cuya obra es una creación en clave que denuncia tal condición y cosmovisión subyacente. Véanse, entre otros, a Rodríguez (1956), Aubier (1997), Reichelberg (1999), Robert (1967) y Baruch (1988).

La estructura dialógica socio-religiosa se ve intensificada de modo extremo debido a la multiplicidad de voces narrativas que se entrecruzan en la obra: si la voz del segundo autor ficticio podría manifiestarse como la del estrato cristiano dominante en la sociedad, Cervantes da la palabra en el texto al primer autor: el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, cuya voz será oída, admiradas su veracidad e inteligencia, pero también frecuentemente criticada e ironizada. Asimismo, no olvidemos la traducción del morisco aljamiado, quien también interviene directamente en más de una oportunidad, cuestionando la veracidad del relato de Cide Hamete o dando su opinión. De este modo, la pluralidad discursiva emergente de estratos socio-culturales diversos no se limita a las intervenciones de los personajes, sino que se encuentra inserta en el proceso mismo de transmisión-elaboración-interpretación de la historia: en la voz de sus narradores[15].

Frente al discurso árabe-morisco tan patente en el texto, cabe preguntarnos si la presencia de voces de conversos de origen judío, portadoras de su situación social y de su bagaje cultural, también emerge de algún modo en el relato. Tras los polémicos pero iluminadores estudios de Castro (1967), parecería ya evidente que la dicotómica pareja don Quijote / Sancho entraña otra antítesis significativa: la del cristiano nuevo frente a la del cristiano viejo. Sancho se jacta más de una vez en el texto de su pureza de sangre y todos los datos socioculturales que lo caracterizan no hacen sino confirmarlo: su condición de villano, su falta de formación cultural, su habla, familia, vestimenta, comportamiento y visión de mundo. Contrariamente, don Quijote pertenece a priori a este estamento social sospechoso de poseer «la mancha»: los hidalgos. Sabemos que, significativamente, y a diferencia de Sancho, no alardeará de ser cristiano viejo (pero sí de ser buen cristiano); asimismo, como bien fuera apuntado por ciertos críticos (Castro 1967, Robert 1967) los rasgos que lo particularizan —hábitos, comida y, muy especialmente, las manifestaciones, o su falta, respecto del paradigma religioso y ritual—, sólo confirman esta sospecha de impureza de sangre. De este hecho derivan consecuencias diversas relativas a la interpretación del personaje y de la obra, una de las cuales atañe primordialmente al cruce identitario inscrito en el texto

---

15 Tiendo a considerar, si bien con cautela, la posibilidad de la influencia de la tradición judeo-talmúdica como una de las fuentes factibles, tanto de las metalepsis autoriales, como de la estructura dialógica de la obra y de la pluralidad de sus voces narrativas. Es interesante señalar, por ejemplo, la presencia de procedimientos metalépticos relativos a la voz narrativa en la tradición literaria hispano-hebrea del género de las maqamas, como se registran en las obras de Al-Harizi.
Por su parte, el texto talmúdico se halla configurado a partir del diálogo entre los discípulos y presenta todos los rasgos dialógicos, incluyendo las técnicas propias de la oralidad que se han identificado con claridad en el *Quijote* (Moner). Asimismo, se destaca en la tradición talmúdica la noción de una pluralidad interpretativa y no de búsqueda de la normatividad unívoca. Tal multiplicidad y divergencia de opiniones es estimulada y estimada en dicha tradición, lo cual condice con la pluralidad de «autoridades» cuyas voces gobiernan el *Quijote*, muchas veces disintiendo entre sí o añadiendo otra perspectiva.

de Cervantes. Así, pasajes tales como aquéllos en los que don Quijote podría entrar en conflicto con la Santa Hermandad (I, 22-23) o como la aventura de los disciplinantes (I, 52), pueden resultar plurivalentes, admitiendo una lectura que verifique el rechazo respecto de la autoridad de la Iglesia, determinada por su condición de cristiano nuevo. Igualmente sugerentes podrían resultar las referencias, en el primer capítulo de la obra, a su alimentación y los días que la estipulaban: «una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, *duelos y quebrantos los sábados*» (I, 1: 36; el énfasis es mío), pasaje que ha sido origen de polémicas interpretaciones en relación a su verdadero sentido (Aubier 1997). A fin de rescatar un último ejemplo entre los abundantes que es posible señalar en relación a la temática de los linajes y del honor, tan ironizados en la obra, recordaré la sarcástica respuesta de don Quijote a la jactancia de Sancho: «yo cristiano viejo soy, y para ser conde esto me basta./—*Y aun te sobra*— dijo don Quijote, y cuando no lo fueras, no hacía nada al caso, porque siendo yo el rey, bien te puedo dar nobleza» (I, 21: 234; el énfasis es mío).

Las posibles marcas de sincretismo respecto de la herencia cultural hebrea se patentizan de modo especialmente relevante a través del ejemplo del intertexto bíblico, el Antiguo Testamento. Considero que es posible hallar aquí un testimonio textual fundamental para aprehender el cruce y la posible reelaboración que pudieron haber sufrido estas coordenadas culturales en el marco de la España áurea[16]. A pesar de las hipótesis sugeridas por otros investigadores, quienes opinan, por ejemplo, que Cervantes pudo conocer la Biblia de Ferrara (Monroy 1979), nuestra investigación nos ha llevado a determinar que el texto bíblico que tuvo ante sí Cervantes al redactar el *Quijote* —ya sea de modo concreto y material, o rescatado de su memoria—, fue el de la Vulgata, única versión del Antiguo Testamento oficialmente autorizada por la Iglesia en el período, ya que, como es sabido, las traducciones a las lenguas romances quedaron prohibidas (Fine 2001 y 2001b). A diferencia del caso de Calderón, quien habría estudiado la lengua hebrea y hasta la aramea en su primera escolaridad con los jesuitas y en la Universidad de Salamanca (Reyre 1998), Cervantes —cuya educación formal continúa siendo un tema polémico para sus biógrafos— no evidencia en el *Quijote* ni el conocimiento de la lengua ni el estudio teológico de las fuentes bíblicas. En la obra se registran referencias diversas al Antiguo Testamento: ya sea mención directa de personajes, sitios, episodios, pasajes y libros bíblicos, como también marcas de índole lingüístico y estilístico (construcciones verbales, paronomasias, imágenes, símiles, metáforas) y, asimismo, posibles alusiones a conceptos e ideas presentes en el Antiguo Testamento. Si bien el análisis pormenorizado de los diferentes ejemplos excede los objetivos del presente estudio, mencionaré una referencia, a mi juicio significativa, de lo que considero un caso

16 Para una visión más amplia de las relaciones intertextuales entre el *Quijote* y la Biblia, véase Fine (2001 y 2001b).

de huella intercultural. En el capítulo I, 33, el primero correspondiente a la narración de la novela *El curioso impertinente*, Lotario, tratando de hacer desistir a su amigo Anselmo del insensato plan con el que quería poner a prueba a su mujer, dice:

> Cuando Dios crió a nuestro primero padre en el Paraíso terrenal, dice la divina Escritura que infundió Dios sueño en Adán y que, estando durmiendo, le sacó una costilla del lado siniestro, de la cual formó a nuestra madre Eva; y así como Adán despertó y la miró, dijo: «Esta es carne de mi carne y hueso de mis huesos»; y Dios dijo: «Por ésta dejará el hombre a su padre y madre, y serán dos en una carne misma» (ibíd.: 387).

Más allá de la cita del versículo bíblico de *Génesis* 2: 21-24, notamos aquí un dato revelador: la mujer ha salido del lado izquierdo del hombre, lo cual no aparece en el Antiguo Testamento, pero sí en la exégesis islámica, comentario de la Sura 2, versículo 35 del Corán, tanto del famoso intérprete Muhamad Ben-Djarir Al-Tabarī (m. 923 D.E.C.), como del exegeta Muhamad Ibn Farah Al-Kurtubi (m. 1273 D.E.C.), quienes también señalan que Eva proviene de la costilla izquierda, quitada a Adán durante su sueño[17]. Por su parte, esta atribución de la mujer al lado siniestro del hombre es registrada por el libro del *Zohar* (II, sección *Jaye* Sara). Asimismo, en la Biblia de Alba o Biblia de Olivares (siglo XV —1422-1430, llevada a cabo por Rabí Moshé Arragel, él también de Guadalajara, como Moisés de León, el autor del *Zohar*[18]), aparece un grabado en el que se representa la Creación y allí aparece la mujer saliendo del lado izquierdo de Adán. Algunos de los comentaristas de las ediciones anotadas del *Quijote* consideran que esta referencia proviene de una creencia popular no confirmada por la Biblia (Neuschäfer 1990). Sin embargo, en la España del Siglo de Oro no es inverosímil sospechar que dicha «creencia popular» registre un interesante caso de sincretismo de la interpretación de tradición islámica y / o cabalística del pasaje del *Génesis*. Importa mencionar también que en *El curioso impertinente* son numerosos los momentos en los que se alude a la concepción bíblica de la mujer fuerte y virtuosa. Señala Anselmo respecto de Camila: «diré que me cupo en suerte la mujer fuerte, de quien el Sabio dice que '¿quién la hallará?'» (I, 33: 380; pasaje tomado de *Proverbios* 31:10); y más adelante añade: «y no puedo enterarme en esta verdad si no es probándola de manera que la prueba mani-

17 «y luego tomó una costilla de sus costillas, de su lado izquierdo, y cerró el lugar con carne,mientras Adán dormía» (Al-Tabarī: 182). La traducción del árabe es de Or Jasón, a quien agradezco por su excelente labor. Importa tener en cuenta que Al-Tabarī fue el primer exegeta islámico que utilizó de modo significativo el corpus midrásico hebreo para sus comentarios, lo cual le valió duras críticas. Mi agradecimiento a Livnat Holtzman, del Departamento de Estudios Árabes de la Universidad de Bar Ilán, por sus lúcidos comentarios, y a Assaf Ashkenazi por su valioso aporte.

18 La traducción fue realizada por pedido del maestre de Calatrava don Luis de Guzmán.

fieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro» (I, 33: 379; imagen que alude al grado de perfección —quilate— del oro puro, que remite, entre otros, a *Job* 23: 10).[19]

Aún en relación al intertexto bíblico, se hace necesario distinguir, en el complejo entretejido dialógico del texto, quiénes son los emisores de las referencias bíblicas. En efecto, resulta significativo que no encontremos tales referencias en boca del historiador arábigo, ni del traductor, ni de los personajes moriscos, y rara vez en la de Sancho. En cambio, dichas marcas intertextuales serán especialmente abundantes en boca de don Quijote (con especial énfasis al libro de los *Jueces*), o bien expresadas por el segundo autor-transcriptor cristiano.

A través de la polifonía y cruce del orden sociocultural que irrumpe en la obra, de la cual hemos visto tan sólo algunos ejemplos, el *Quijote* pone sutilmente de manifiesto la crisis de las convicciones, de las polarizaciones absolutas que caracterizaban el período que le tocó vivir a su autor y que, sin duda, estaban insertas en gran parte de su público lector contemporáneo. Sin ser consciente de ello, dicho público es invitado a cuestionar y reinterpretar tanto los estereotipos socioculturales asumidos como verdades absolutas, así como la virtual desaparición del cuantioso bagaje cultural de los siglos precedentes.

Finalmente, y desde la perspectiva asumida en el presente trabajo, el relativo interés que puede suscitar el considerar al *Quijote* como una novela con numerosos elementos autobiográficos —por ejemplo, novela en clave de un judaizante o *anus,* o bien de un heterodoxo cristiano—, se ve minimizado frente a la importancia de aquellas líneas de investigación que pueden recobrar la obra como la expresión máxima del período de esplendor de España, en el cual no se han logrado borrar ni acallar las huellas y las voces de una herencia intercultural.

IV.1.3. Alcances y significación de los procedimientos narrativos

Es posible afirmar que el *Quijote* constituye una novela sustancialmente desestabilizadora del horizonte de expectativas epocal, tanto en el nivel extratextual como en el intertextual y en el intratextual. Postulo que, en gran medida, ello podría ser consecuencia de su configuración marcadamente heterogénea y sincrética —sincretismo genérico, temático y compositivo.

Martínez Bonati (1992) ha identificado el oxímoron como figura esencial del *Quijote*, designación que explicaría su esencia paradójica: una comedia que es tragedia, lo imaginario constituyendo lo real, lo ridículo convergiendo en lo admirable. No obstante, el oxímoron no subraya una confrontación irreconciliable

19 Este momento del texto es una de las numerosas pruebas de que Cervantes ha usado la Vulgata y no, por ejemplo, la versión de la Biblia de Casiodoro de Reina, en la que este versículo de *Proverbios* es traducido como «mujer virtuosa» (en la Vulgata: «mulierem fortem»).

sino que prima, en opinión de Martínez Bonati (1992), el gesto y el tono conciliatorios, pero escépticos. Las dicotomías oximorónicas, en opinión del crítico, son ampliamente superadas.

Mi visión del sistema narrativo del *Quijote* privilegia la figura del cruce, expresada en la noción de metalepsis. El cruce es también un movimiento indudablemente paradójico, pero inscrito no en la exclusión sino en el sincretismo. Los procedimientos narrativos de la novela convergen de modo general en este recorrido: entrecruzamiento, retorno, recuperación del suplemento. Desde mi perspectiva, éste sería un movimiento especular respecto de los procesos que se desarrollan en el extratexto.

En el nivel intertextual, el *Quijote* subvierte en todos los órdenes las expectativas del género más parodiado, el *romance*, a partir de la ironización de sus estatutos, así como también de la imbricación entre el idealismo y el realismo. Se trata de un *cruce* de discursos heterogéneos y también, por el modo en que son tratados, de registros: el registro respetuoso se entrecruza y superpone con el irreverente, satírico o paródico, creando así un efecto de desfamiliarización respecto de los estatutos de la lectura. En muchos sentidos, parecería ser ésta la fórmula cervantina de desafío o de cuestionamiento silencioso de la ideología idealista imperante, aún resabio del Renacimiento y del Humanismo. De allí que las contradicciones genéricas constituyan un espejo de las hendiduras o grietas ideológicas que tales géneros vehiculizan, a través de las cuales se filtran sus paradojas esenciales, relativas al orden social, institucional y religioso.

Asimismo, el referente genérico se halla ineluctablemente imbricado en el *Quijote* con el referente extratextual, relativo a la identidad social. El género imitado y subvertido por excelencia es el del *romance* caballeresco, símbolo de una identidad social —la aristocrática— y de un orden institucionalizado: el de las jerarquías políticas y el de la autoridad incuestionable. A su vez, es el símbolo de una idealización digitada por quienes detentaban el poder: la idealización de un pasado ausente y artificialmente recuperado, en el seno de un proceso que ha sido designado como «refeudalización de la cultura» (Creel 1988).

Martínez Bonati (1992) estima, acertadamente, que Cervantes ha ironizado y relativizado los códigos estéticos y también los éticos. Sostengo que el modo primario de relativización de dichos códigos es la ficcionalización de los mismos desde técnicas desestabilizadoras que atañen al nivel compositivo intratextual y, más específicamente, a los tres aspectos básicos del discurso: la caracterización de personajes, la voz narrativa y el manejo del tiempo.

En relación con la caracterización de personajes, estimo posible referirnos a verdaderas *metalepsis caracterológicas*, cuyo punto de partida sería la complejidad inherente de los personajes cervantinos. Como se ha visto ya, el carácter dual y contradictorio de los personajes se halla fundado, en gran medida, en los blancos abundantes relativos a las motivaciones de su comportamiento y de las transformaciones que en ellos se operan. Dichos blancos, en muchos casos, se manten-

drán sin resolución, como ocurre, por ejemplo, respecto de la sorprendente conducta de don Quijote, al recobrar su cordura y, aparentemente, elegir libremente la muerte como camino redentor de su pasado errado.

A su vez, hemos comprobado que tanto los blancos como la complejidad de los personajes protagónicos resultan generadores de un importante rol en los otros personajes que interactúan con ellos, ya sea que pertenezcan a un mismo campo semántico o a otro. Dichos personajes devienen intérpretes de su comportamiento y de su evolución, cuyo sentido permanece en gran medida hermético a ojos de los otros. Son decodificadores, que reflejan especularmente la tarea interpretativa a la que debe abocarse el lector-espectador; deben producir significados para estos cruces y cambios de identidades. Así, en gran medida, el conjunto de personajes que acompaña al héroe posee una función primordialmente hermenéutica en relación al mismo. Dorotea, Roque Guinart, don Antonio Moreno y los restantes personajes que los protagonistas encuentran en su camino continuamente se interrogan sobre la conducta inexplicable de don Quijote y Sancho, quienes se comportan con tanta excentricidad y aparentan haber perdido la cordura. Ya desde la apertura de la obra, encontraremos personajes que permanentemente interpretan y juzgan al caballero andante y a su escudero. Éstos, a su vez, no quedan sustraídos del afán interpretativo durante sus sucesivos encuentros con personajes diversos, en muchos casos protagonistas de los episodios, cuya decodificación se impone ante los blancos enigmáticos que los caracterizan. De este modo, la condición paradójica de los personajes y su evolución, en muchos casos elíptica, los convierte en el centro exegético de la obra.

Los héroes de la novela, al igual que la mayor parte de los personajes cervantinos, son impulsados por un ineluctable deseo de autoafirmación. En el caso de don Quijote, dicha aspiración emergería, tal vez, de la conciencia de su inadecuación social, pero principalmente del deseo de la liberación de una doble atadura: la histórica y la social, de un lado, y la económica del otro; éstas simbolizan la esencia anacrónica de la constitución social del período, que el personaje pretendería superar gracias a la estima social alcanzada por la propia acción y voluntad: el contundente «yo sé quien soy». Este deseo de autodeterminación, sumado a la generosidad y la fe, son virtudes que se revelan desde el comienzo de la obra y perviven a lo largo de ella como rasgos inherentes al protagonista, a pesar de la marcada evolución por la que atravesará hasta su muerte. Dicha evolución diseña un movimiento circular, de ascenso y descenso; al inicio de cada aventura, don Quijote necesita reconstruir nuevamente sus méritos, hecho que indudablemente refuerza su voluntarismo. En lo que respecta a otros personajes en la obra, protagonistas de los episodios —tales como Marcela, Cardenio, don Gregorio, Claudia Jerónima, por mencionar tan sólo algunos de ellos— son éstos personajes cervantinos en los cuales el honor se relaciona con la condición básica de la libertad. La intencionalidad de la obra parece expresar que sin libertad de conciencia y de acción, el honor no puede pervivir.

El eje de evolución de los protagonistas analizados presenta, asimismo, un molde de comportamiento significativo, que me importa enfatizar, y que consiste en la configuración de un movimiento hacia el reconocimiento del «otro». El cruce de un campo semántico al otro —juego, simulacro o disfraz—, para retornar transformado, constituye uno de los parámetros básicos sobre los que se funda la construcción del personaje cervantino. En lo que a don Quijote respecta, nos hallamos frente a la adopción de otra identidad, auténtica, a pesar del conflicto en la interioridad del héroe. El acto de adopción de otra identidad —conversión transitoria, pasaje— es indiscutiblemente un movimiento de cruce hacia la otra orilla. En tal sentido, incluso el acto de conversión cristiana por don Quijote al final del segundo libro podría ser explicado como un acto de reconocimiento del otro. Don Quijote renuncia a sus obras, aquello que constituye la base de su elección vital, de su identidad, resultado de la autodeterminación, para hacer un acto de entrega al prójimo y así otorgarle lo que ahora estima como su salvación: el rechazo y la condena de la lectura e imaginación caballerescas. Más allá de los alcances ambiguos que este acto conlleva, me interesa subrayar el pronunciado cruce que queda inscrito a partir de él: don Quijote ha hecho carne de su carne a su sombra, al otro —hecho que podría estar manifestándose en el deterioro físico que lo consume y acaba— y en este movimiento de adopción del lugar del otro, también ha sabido retrotraerse a su sombra, contemplarla, tocarla, hacerla nuevamente suya, más intensamente aún, pero sin perder por ello su identidad y conciencia presentes. El *Quijote* nos ofrece así al personaje cervantino de mayor complejidad, quien a partir del proceso de individuación —en términos junguianos— o de transformación individual —como designaba Erasmo al principal milagro cristiano— ha elegido el camino más extremo y doloroso. En términos de Levinas, don Quijote habría esforzado sus límites humanos para captar lo que es absolutamente el otro, reconocerlo y hacerse responsable por él.

El caballero heroico español, símbolo de la caballería castellana, es un héroe complejo y máximamente ambiguo, que cruza, gracias al disfraz, hacia el campo semántico del otro. Lo que parece ser un puro entrecruzamiento cómico, característico de las situaciones de equivocaciones y engaño, se convierte en una amalgama identitaria. El personaje es capaz de reconciliarse con su autor-historiador arábigo, con su vecino morisco, con su escudero villano, con su guía, un bandolero catalán.

Tal como fuera señalado previamente, en el *Quijote* se verificaría un subtexto, el del enfrentamiento con las identidades étnicas y sociales menoscabadas —la del árabe, morisco, villano—, el cual se integra, finalmente, como en las otras dicotomías ya señaladas, en una particular armonía, es decir, en el entrecruzamiento y temporaria coexistencia de dichas identidades, lo cual puede ser captado como una metáfora de reconocimiento y reconciliación con las marcas del otro. Ese reconocimiento se opera en la interioridad de muchos de los personajes, que logran jugar a ser el otro, conciliando lo que inicialmente parecen dicotomías irreductibles. Se

trata de modificar el ser, modificando la apariencia. Las contradicciones de don Quijote no se mueven en el mero plano de las apariencias —máscara, disfraz, falsa identidad—, sino que son parte de la esencia de un héroe caracterizado por su complejidad. En la novela de Cervantes el peor error parece constituirlo el no reconocimiento del otro, pero también el no reconocimiento del otro en nosotros mismos. El conflicto es interior y la armonía final necesaria se encarna en el sujeto, que toma una máscara y la hace suya.

Es dable afirmar, entonces, que en el *Quijote* el sujeto tiene prioridad frente a la ideología colectiva, el conflicto individual se impone al social. En el protagonista, don Quijote, se presenta el dilema entre las exigencias de la normativa social y los imperativos de la voluntad individual. Don Quijote, prefiriendo salir a resucitar la caballería y a materializar los mundos ficticios del *romance* antes que acatar los estatutos explícitos e implícitos de su lugar social, supedita sus intereses personales a los de la sociedad; de este modo, rompe otro tipo de cautiverio, el impuesto por la obediencia de clase. Sancho, por su parte, es un héroe individualista también, capaz de someterse a pruebas consideradas como insensatas por quienes ostentan la experiencia y la razón institucional. Me refiero a su desesperado —y parcialmente exitoso— intento de ser gobernador de una ínsula, como premio final de su cargo de escudero. Ambos héroes se erigen en transgresores, como transgresora también resulta la obra respecto de los referentes genéricos y ficcionales. Transgresora o paradójica, a la vez que autorreflexiva, resulta también su clausura: las desconcertantes anagnórisis y conversión del héroe protagónico, así como la indeterminación respecto del cuestionable arrepentimiento de quien deseaba constituirse en el símbolo de la caballería andante española.

Uno de los movimientos de cruce que suscitan, a mi entender, mayor interés, es el de la intercambiabilidad de los roles: lector, narrador / autor ficticio, personaje. Dicha movilidad de roles en el horizonte discursivo es ostensible y portadora de múltiples significados. Tal es el caso de los substitutos autoriales, siempre lindantes con el papel de personajes (por ejemplo, capítulos I, 9 y I, 16, respecto del segundo autor y de Cide Hamete Benengeli, respectivamente); como se ha visto, en muchos casos el foco de la narración se detiene en ellos, desplazando la diégesis principal, relativa a don Quijote y a sus aventuras. En otros momentos, son los personajes los que se transforman en autores / narradores, como en el caso de los personajes que narran los episodios intercalados o inventan las ficciones en las que, frecuentemente, los personajes protagónicos se convierten en los actores principales, sin siquiera ser conscientes de ello —como en el ejemplo de la secuencia de Micomicona, o en los episodios orquestados por los duques.

Finalmente, todos los personajes y narradores son, a su vez, lectores / oyentes / espectadores, ya sea de las historias que narran otros personajes, como el manuscrito fruto de la pluma de Cide Hamete, o la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha, tan exitosamente publicada y difundida al iniciar-

se el segundo libro[20]. El circuito de intercambiabilidad de roles es permanente, hasta tal punto que la última voz en aparecer en el libro, la de la péñola, no puede circunscribirse a la pura narración, sino que se personaliza, asumiendo también un papel actancial y, simultáneamente, de distancia lectora e interpretativa respecto de su propia escritura.

El cruce y la permeabilidad de los roles actanciales y narrativos conllevan funciones intratextuales, así como proyecciones extratextuales diversas. Respecto de las primeras, el efecto desautomatizante de superposición y desplazamiento de los roles cuestiona, por un lado, el grado de confiabilidad de las voces narrativas. Estas últimas, al asumir el papel de personajes y casi filtrarse al nivel diegético, minimizan la distancia y la consiguiente autoridad que, por definición, su papel de creadores del mundo configurado debería otorgarles. A su vez, su carácter de lectores de un texto que siempre parece anteceder el libro mismo, los sitúa en el espacio de la exégesis, de la decodificación, con lo cual la identificación respecto del lector real se ve acrecentada y hasta hiperbolizada.

Asimismo, al asumir funciones narrativas y también interpretativas, los personajes acrecientan el poder de su voz y de su mirada dentro del mundo ficcional, adoptando así, especularmente, categorías que los jerarquizan y hasta elevan desde su rol de entes de ficción a un nivel que parece «superar» el de los mundos imaginarios evocados por el texto.

Finalmente, los lectores —reales, modélicos o implícitos—, logran alcanzar una función creativa y participativa dentro de un texto que juega a ser escrito y también personificado por aquellos entes anónimos que lo están leyendo, aquellos desocupados lectores, a los que va dirigido el *Quijote.*

El complejo entramado configurado por esta dinámica de transposición de roles suscita efectos especulares intensos —evocados, subrayados y admirados por los lectores contemporáneos; entre los más destacados, el escritor argentino Jorge Luis Borges[21]—. El lector real puede llegar a dudar de su propia naturaleza ontológica, al enfrentarse a personajes que aparentan adquirir existencia real. Nuevamente, la metalepsis se constituye en la metáfora más elocuente del *Quijote.*

Cabe ahora preguntarnos cuáles serían, entonces, las posibles proyecciones extratextuales de tal pronunciado entrecruzamiento de roles. Tal vez el desplazamiento del rol de intérprete hacia el lector lego o cultivado, en el marco de un período en el que la exégesis textual estaba circunscripta a los círculos del poder intelectual e institucionalizado, pueda ser resemantizado como el guiño cómplice

20 La permeabilidad de roles fue sugerida inicialmente por El Saffar (1975) en un sentido más restringido del que yo le otorgo.

21 Véase, por ejemplo, «Magias parciales del Quijote», en el que Borges, en el marco de su lectura del *Quijote*, se refiere a la transposición de roles y a los efectos de tales juegos de índole metaléptica.

de una obra de ficción que potencia la permeabilidad de roles que, en el extratexto, estaban fosilizados y monolíticamente determinados.

Desde mi perspectiva, la experiencia de la ficción cervantina crea un nuevo tipo de *ethos*, al que designaría como implícitamente irónico. Se trata del cuestionamiento del horizonte de expectativas epocal, el cual se ve sutilmente subvertido a partir de estrategias constructivas que, en su proyección contextual, resultan en un efecto de extrañamiento y desconcierto. El humor y la ironía son modos de vehiculizar el desafío constituido por dichas estrategias respecto de un orden establecido; son también un procedimiento de inversión que posibilita lo impensable en la realidad extratextual. Por un lado, los mundos ficcionales que se configuran en la lectura de la novela poseen una ontología autónoma, interna —una pseudoreferencialidad, en términos de Paz Gago—, que se halla ajena a la determinación de lo paradójico. Por otro, dichos universos ficcionales funcionan especularmente respecto del horizonte contextual del período, adquiriendo así una significación contestataria.

Así, por ejemplo, el análisis de los personajes del *Quijote* ha puesto en evidencia su importancia y la consistencia en la construcción de los mismos. Hemos establecido que los personajes cervantinos son complejos, dinámicos, poseedores de una conciencia reflexiva y blancos abundantes. Ello podría generar un *ethos* irónico, cuyo efecto sea la conciencia del resquebrajamiento de la doctrina idealista rectora, así como el cuestionamiento del orden moral y social imperantes en el período.

En lo que al nivel de la voz narrativa respecta, hemos enfatizado la compleja red de voces autoriales que se despliega en la novela: el primer autor —Cide Hamete Benengeli—, el segundo —el copista o transcriptor—, el traductor y otras voces aun menos delimitadas que se encuentran en un nivel superior a las anteriores. Finalmente, el texto se cierra con la instauración de una voz narrativa omnisubjetiva, en cuanto abarca todas las voces: la péñola que clausura el libro.

A través de su sistema de voces narrativas, el *Quijote* pone de relieve la permanente interrupción de la natural concatenación discursiva por otras voces. Se ha observado al respecto, en el capítulo correspondiente, que los personajes cervantinos son expertos en interrumpir la narración de otro personaje. Tales interrupciones otorgan centralidad al proceso de lectura, el cual resulta cardinal en el mundo configurado cervantino y en el período áureo, de donde emergería la concepción de que el hombre *es* su lectura. En el Siglo de Oro, las actividades de escritura y de lectura constituyen, primordialmente, formas de conocimiento.

La intrusión de la voz narrativa —procedimiento autorreflexivo por excelencia—, nos obliga en el *Quijote* a mantener una distancia irónica permanente respecto del texto. En gran medida, es la intervención de esta voz la responsable del complejo entramado de significaciones que el texto genera. El narrador del capítulo I, 9 es, para muchos, el responsable de la creación de la novela consciente de sí misma. Me refiero a la utilización del procedimiento metaléptico, de acción

contraventora menor, denominado «substituto autorial», el narrador que se propone como autor o de algún modo productor del relato que narra; con ello se sugiere el pasaje de los niveles extratextuales a los diegéticos, al enmascararse el narrador ficticio como autor real.

A la presencia de máscaras autoriales sucesivas, se suma otro aspecto fundamental en relación a la multiplicación de voces narrativas del texto cervantino, que consiste en la superposición y confusión de las mismas —el recurso de la pseudodiégesis o metadiégesis reducida—, es decir, voces que se contienen pero sin diferenciarse: estructura de cajas chinas que no posibilita la separación de las cajas contenedoras de las contenidas. A partir de este recurso se pone de manifiesto una intencionalidad textual que, por momentos, impide discernir claramente quién habla en la obra. Tal pérdida del origen de las voces y de las fronteras entre ellas atenta, asimismo, contra su confiabilidad, ya abiertamente desafiada a lo largo de la obra a partir del registro irónico y del lenguaje de la conjetura adoptado por los narradores autoriales.

Como se ha destacado en el capítulo correspondiente, las voces narrativas autoriales del *Quijote* revelan un máximo grado de manifestación, asumiendo el rol de narradores personales, irrumpiendo constantemente en el hilo del relato, a fin de subrayar el control que ejercen sobre el mundo ficticio del texto. Las estrategias empleadas incluyen, por ejemplo, la emisión de comentarios, opiniones, juicios y hasta dudas por parte de la voz narrativa. En efecto, los substitutos autoriales, que operan a la vez como narradores personales, irrumpen persistentemente en el enunciado de los acontecimientos, constituyéndose, en tanto voces narrativas, en lo focalizado.

Tal acumulación de narradores personales trae como consecuencia, en el *Quijote*, una autorreferencialidad extrema, la cual desestabiliza la supuesta estimativa textual, constructora del efecto de mímesis, desviándose hacia significados narcisistas. Los ejemplos de autorreferencialidad abundan en el texto cervantino, tanto en el juego de voces narrativas y substitutos autoriales como en las metalepsis que remiten permanentemente al acto de escritura. Asimismo, la «desatomización del Yo-narrador», a la que se ha referido de Toro (1995: 135), es portadora de la concepción intertextual que prima en sus respectivos textos.

En suma, la escritura de Cervantes pone de manifiesto una búsqueda de la diseminación del narrador como instancia mediadora monovalente y delimitada. Tal objetivo es alcanzado a partir de la irrupción y fragmentación de múltiples voces narrativas que se superponen y confunden. La pronunciada utilización del procedimiento metaléptico-pseudodiegético desestabiliza la noción de autoría y de verdad, emergiendo así un discurso habitado necesariamente por el discurso del otro, que asume al otro. Esto es parte esencial del registro irónico y lúdico imperante en las obras de Cervantes, como así también de la preocupación metaficcional inscrita en ellas. No obstante, el cuestionamiento de la noción de autoría constituye asimismo un pronunciamiento socio-ideológico de magnitud, un

cuestionamiento abierto respecto de la verticalidad jerárquica que da autoridad a una única voz rectora, sea ésta la del Estado, la de la Iglesia o la de la clase social dominante. Las fuerzas de desintegración ponen de relieve las fisuras en la credibilidad de la voz que narra; por ende, en el mundo configurado cervantino, quien narra la Historia no es quien la domina, y ello en directa inversión respecto de la realidad extratextual.

Nuestro análisis ha destacado la interdependencia entre el nivel de la enunciación y el de la caracterización de personajes. La relación que se establece en la novela entre los personajes y sus narradores-constructores nos permite reflexionar sobre las categorías de voz / autoridad / verdad, tal como se patentizan en el *Quijote* y se proyectan extratextualmente. En primer término, como ya fuera destacado, es válido observar que las voces narrativas comienzan por introducir a los personajes desde una perspectiva diferente a la que éstos tienen de sí mismos. En tal sentido, desde ya, el primer capítulo del *Quijote* resulta paradigmático: don Quijote es caracterizado a través del método directo por un narrador que, de modo unívoco, lo presentará como loco y excéntrico, transgresor de los estatutos sociales y literarios establecidos. No obstante, esta dinámica dicotómica irá perdiendo sus delimitaciones nítidas para dar paso, nuevamente, a un movimiento de cruce. Los personajes se independizan de su pasado y también de la imagen que el narrador ha proyectado de ellos. Ya sea a través del discurso indirecto libre (voz narrativa que adopta y mimetiza el discurso del personaje, asumiendo su focalización), como a través del discurso diferenciado del narrador, éste último, paulatinamente, irá contaminándose de la visión de su héroe, de modo tal que la caracterización del mismo, ineluctablemente, sufrirá un proceso de desplazamiento, hasta privilegiar el método indirecto de construcción del personaje.

Es importante notar que la voz o voces narrativas asumen explícitamente, en ciertos casos, el registro irónico, aunque, en otros, esta asunción no parece tan evidente ni precisa. Esta estrategia es provocadora de indecidibilidad respecto de la caracterización del protagonista, de los alcances de su locura, de su concepción de mundo y hasta de su condición ontológica. La lectura paradójica que ello suscita tendrá proyecciones primordiales en lo que respecta a la desestabilización de los estatutos extratextuales vigentes. Me refiero no sólo al cuestionamiento de la autoridad como portadora de la verdad última y de la clave exegética incuestionable, sino, más importante aún, la desestabilización de la voz rectora como conformadora de la esencia del individuo, de su ser y de su parecer. Éste sería un gesto de ruptura o al menos de problematización de uno de los ejes ideológicos en los que se apoyaba la estructura social y política del período áureo.

El Saffar (1975) se ha referido ampliamente a la asunción del control por parte de los personajes cervantinos, en el marco de aquello que la crítica ha designado como una lucha por el poder o el control en el mundo configurado del texto, lucha que se desarrollaría entre voces narrativas, personajes y autor. Desde mi perspectiva, la pugna no es tanto una confrontación abierta, sino un sincretis-

mo o pasaje de poderes, pasaje que puede ser transitorio, esporádico, pero que siempre deja su impronta y sus fuerzas residuales. De este modo, la lucha de voluntades es, en realidad, un cruce de las mismas: el desplazamiento hacia el lugar que ocupa la voluntad del otro, su mimetización y adopción, su ulterior abandono momentáneo o definitivo, pero recuperando siempre algo de sus marcas y hasta de su esencia.

La dinámica antes descrita podría ser incluida dentro del marco de la literatura carnavalesca, a la cual se adscribe, en gran medida, la novela cervantina. Indudablemente, el ciclo descrito se corresponde con dicha macroestructura literaria, la cual, como ha sido abundantemente estudiado por distintos críticos desde Bajtín en adelante, constituiría la manifestación de la vuelta de siglo, tras la muerte de Felipe II, y el inicio de la serie monárquica de los tres últimos Austrias. La literatura carnavalesca alcanza entonces su máxima representación, como reflejo de un afán terapéutico colectivo de distensión y de escapismo. No obstante, tiendo a considerar el cruce de funciones constructivas de identidades como una estrategia que supera la exaltación y el desahogo carnavalesco puros, para ocupar el sitio de una literatura contestataria y desafiante. El cruce obliga a un giro visceral en los estatutos de la lectura: exige un lector que pueda distanciarse y ser observador y crítico, a la vez que lector en busca del placer de la lectura. El lector se transforma así en un demiurgo o mediador entre el comportamiento verticalista de la voz de la autoridad y un texto que propone, o al menos insinúa, la desestabilización y hasta la disolución de los principios de autoridad y de verdad, monolíticos e inmodificables.

En relación con la dinámica temporal, las estrategias analizadas en la sección correspondiente han revelado la utilización paradójica de un tiempo secuencial y cíclico a la vez. En el marco del proyecto novelístico cervantino, las dos concepciones temporales no constituyen polos excluyentes, sino que se relacionan y están íntimamente unidas. El *Quijote* narrativizaría, en tal sentido, la aspiración de la nación española en el período: la reconstrucción-ficcionalización del pasado colectivo español —memoria colectiva fragmentada y diluida, pero a la vez, intencional y selectiva—, y ello imbricado en la memoria individual, del *homo novus*, que pretende crear su propio pasado, siempre a partir de una proyección hacia el futuro. El presente y el futuro determinan el pasado, que se desea transformar y modelizar. A su vez, pasado y futuro convergen en el presente actual de la aventura quijotesca y española, lo cual deriva en una nueva concepción del tiempo colectivo e individual.

IV.2. PROYECCIONES EPISTEMOLÓGICAS DEL SISTEMA NARRATIVO

La concepción de mundo de la obra literaria no se corresponde única ni necesariamente con la visión del autor específico (Ricoeur 1971), en este caso, Cervantes. Al hablar de la visión de mundo que emerge de la obra literaria, nos referimos siempre a la estimativa o intencionalidad textual que puede ser decodificada, reconstruida, a partir de las elecciones del texto, de sus estrategias, procedimientos, direcciones. En algunas escuelas críticas contemporáneas, dicha intencionalidad textual es designada como «autor implícito» (Iser 1987, Chatman 1973 y 1978): una construcción impersonal que no posee voz, pero que silenciosamente nos instruye acerca de la ideología subsumida en el texto.

Todo texto literario nos «habla» a través de sus elecciones constructivas: sus procedimientos, estrategias, estructuras. La concepción de mundo y la intencionalidad de la obra quedan, por ende, codificadas en el sistema narrativo que conforma el texto literario. El *Quijote*, como cualquier otra novela, constituye, asimismo, un mapa ideológico que nos invita a decodificar la visión de mundo del período en el que se halla inserto: en este caso, el Barroco. Como totalidad, el *Quijote* podría ser captado como la obra más representativa del período que la enmarca. De allí que la obra invite a la reconstrucción de la visión de mundo del Barroco, de su *episteme*, inscritas en el entramado accional, en sus estatutos, en sus voces.

Sin embargo, ¿es acaso válido considerar la concepción de mundo que emerge en el *Quijote* como una estructura coherente y armónica? La respuesta parece obvia: la novela de Cervantes es, en primer término, una obra heterogénea y polifónica, en la que pueden rescatarse gran parte de las voces socioideológicas del período. La obra, en tanto objeto plurivalente, invita a una decodificación, plurivalente también, ofreciendo para ello múltiples opciones.

En pos de la tarea decodificadora de la visión de mundo y de los alcances epistemológicos que emergen de la obra, uno de los focos de nuestra atención crítica debe centrarse en las nociones de verdad / verosimilitud y de perspectivismo / ambigüedad.

IV.2.1. Verdad o verosimilitud: hacia una ontología

Cervantes ha mostrado un interés crítico permanente, insertando la teoría en la ficción y creando verdaderos experimentos narrativos, como lo son sus *Novelas Ejemplares*. Me importa destacar, en primer término, la noción de verosimilitud, inquietud primordial en el *Quijote* y en la obra cervantina en general, que emerge de la constante referencia a la Historia, a la verdad y su relación con la ficción, como también de la incorporación de los sucesos históricos al discurso literario y

su relación con el proceso de lectura y escritura[22]. Don Quijote dirá en un momento específico del texto, al comprobar que la apócrifa y mal narrada continuación de su historia —el *Quijote* de Avellaneda— aun no ha sido quemada: «que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della» (II, 62: 1066). La verosimilitud cervantina, emergente de la línea teórica inaugurada por El Pinciano, podría ser captada como el desarrollo racional de todas las potencialidades del universo, las cuales se hallan latentes en el ámbito de lo posible.

En el *Quijote*, asimismo, la crítica literaria es una parte sustancial de la caracterización del héroe (recordemos que su locura es, ante todo, libresca). El centro nuclear de la obra es el problema de la verosimilitud: la credibilidad de las obras de ficción, la relación de éstas con la Historia, con la verdad y, fundamentalmente, los efectos que la literatura suscita en la vida. Esta problemática fundada en una antítesis —verdad / mentira; historia / literatura— queda narrativizada en el *Quijote*, sin llegar a una resolución definitiva, a partir del juego de puntos de vista contrastados (multiperspectivismo). Como ya fuera reiterado, Cervantes supedita la mímesis épica a un cuestionamiento que producirá una noción diferente de mímesis, de la que surgirá la novela moderna.

En Cervantes, la noción de verosimilitud conlleva el triunfo de la ficción sobre la realidad o la pseudo-realidad: la verdad hecha ficción es una meta inalcanzable pero la ficción puede revelarnos «la razón de la sinrazón» como superación de los límites de la verdad. Asimismo, el principio de verosimilitud implica para Cervantes una relación indisoluble entre la materia narrada y el modo de narrarla. En esta captación se contextualizan las palabras finales del licenciado Peralta, en *Coloquio de los perros*: «Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta» (Cervantes 2001: 359). Es posible afirmar que, en esta novela, Cervantes lleva la noción de verosimilitud hasta sus últimas consecuencias, al presentar a perros que reciben el don de la palabra por una noche.

El problema de la verdad se halla firmemente ligado a la centralidad alcanzada por la ambigüedad y la ironía en la producción literaria de Cervantes. Una de las estrategias narrativas más sobresalientes empleadas por el escritor para lograr el *ethos* irónico y su consiguiente efecto de ambigüedad consiste en la masiva utilización de procedimientos de índole metaléptica, de transgresión de niveles, y ello muy especialmente en la segunda parte del *Quijote*, texto que ilustra de modo acabado la construcción metadiegética y especular que tanto sedujo a la modernidad y postmodernidad, la *mise en abyme*. Recordemos que en la segunda parte de la obra, don Quijote se presenta como testigo y lector indirecto del libro que narra

---

22 Martínez Bonati (1992) enfatiza acertadamente el hecho de que una de las grandes paradojas del *Quijote* consiste en que la problemática acerca de la relación realidad-literatura es introducida «violentamente» (190) en el espacio literario, para ser iluminada a partir de la ley de la verosimilitud.

su propia historia, conjuntamente con un gran número de personajes, historia que, a medida que proceden las aventuras y su correspondiente narración, continúa escribiéndose.

Una de las características sobresalientes de la visión de mundo del *Quijote*, tal como fuera tan acertadamente desarrollado por Inés Azar, consiste en la superación de las dicotomías: lo real es lo imaginable; lo material es lo ideal. Estimo que este movimiento de desplazamiento de las polarizaciones corresponde a la figura o metáfora de cruce que me importa subrayar como primordial para la novela. Se trata no de una armonía de los extremos, pero sí de un acercamiento y hasta de una amalgama de los mismos: ambos son necesarios y a resultas de este encuentro, muchas veces esporádico, los elementos residuales que perviven se cargan de significado. A fin de cuentas, es ésa y no otra la trayectoria de nuestro héroe manchego: realizar el cruce hasta la locura para retornar a la aldea, a la casa, a la alcoba, recuperando a Alonso Quijano, el otro, no simplemente al cuerdo, sino al ser que ha resultado de la individuación del protagonista, tras haber enfrentado su sombra, tras haber alcanzado la libertad que consiste en alcanzar la verdad en el horizonte de la imaginación.

Si la libertad es, para muchos, la temática central del *Quijote*, tal vez ella pueda ser entendida como la libertad de cruce de un polo a otro, de una verdad a otra, sin desgarramientos ni rupturas dolorosas. Se trata del doblez del Barroco, del cual ha hablado la postmodernidad (Sarduy). La empresa de don Quijote, sostiene Inés Azar, es por ende compleja y está cargada de ambigüedad, ya que para su captación, ambos mundos son necesarios: el imaginario / libresco y el realista.

IV.2.2. Perspectivismo y ambigüedad

La problemática del perspectivismo del *Quijote* ha ocupado y preocupado a la crítica cervantina desde los primeros estudios de Américo Castro ([1925] 1972), pasando luego por el clásico trabajo de Spitzer (1974) y, mucho más recientemente, por Martínez Bonati (1992), quien aborda este tópico desde una visión fenomenológica.

El concepto de perspectivismo atañe, en primer término, a la relación entre objeto y sujeto. A partir de esta noción suele entenderse la variedad de interpretaciones disímiles suscitadas por un objeto, y también el espectro de visiones de mundo, de imágenes de la realidad, de valores, de preferencias estilísticas, etc., de un sujeto.

A juicio de Américo Castro (1972), desde la estimativa textual cervantina, la realidad no es sino el resultado de la experiencia subjetiva de quien la capta. Esta visión es rebatida por Martínez Bonati (1992), quien habla de un perspectivismo objetivista y no subjetivista, como el defendido por Castro.

Es casi un dato universalmente aceptado el estimar el episodio de la Cueva de Montesinos (II, 23), como el sintagma paradigmático del perspectivismo de la novela. En este episodio —abierto a lecturas múltiples desde las mismas afirmaciones del sustituto autorial—, se enfrentan la visión de don Quijote respecto de lo acontecido en la cueva, con las del primo y de Sancho, la del historiador / narrador Cide Hamete Benengeli, a las que se suman referencias ulteriores, tales como la del mono adivino del Maese Pedro, o de las voces narrativas en capítulos posteriores. No obstante, el perspectivismo de mayor interés en el episodio es, a mi juicio, el que acontece en la interioridad del mismo protagonista, perspectivismo que se proyecta a lo largo de los capítulos restantes del segundo libro: don Quijote descubre la duda, la cual comienza a minar sus certidumbres y el héroe manchego, a partir de aquí, irá haciendo patente el debate que acontece entre sus propias voces o perspectivas internas.

Américo Castro (1972) ha subrayado que la originalidad de Cervantes consiste en la doble verdad que sostiene su concepción estética y de mundo: lo ideal (la fe) y lo material (la razón). El crítico ha comprendido muy tempranamente, en el marco de la evolución de los estudios cervantinos, que la verosimilitud en la novela no es algo objetivo, sino que depende de la relación objeto / sujeto. La verdad se encontraría en la armonía con la subjetividad de quien la considere. Se trata, a fin de cuentas, de un proceso de autocreación: crear al sujeto / intérprete, al tiempo que se crea la realidad intratextual. Este proceso es el que atraviesan tanto muchos de los personajes cervantinos como la mayoría de los lectores.

Estimo, entonces, que la problemática del perspectivismo en el *Quijote* no puede ser deslindada de la centralidad que ocupa la acción de la lectura en la novela. Gerli (1995), entre otros, ha subrayado hasta qué punto lectura y escritura son interdependientes en la obra hasta casi amalgamarse, supriméndose sus diferencias. La locura de don Quijote es la locura lectora. Si bien el héroe ha dejado de ser lector con la apertura de la novela, su actitud frente al mundo configurado en el texto, frente a su acontecer y al de los otros personajes, será necesariamente la de un lector activo, la del intérprete. En momentos precedentes de este trabajo, ya hemos destacado el rol de intérpretes que asumen todos los personajes de la novela. Sin embargo, no sólo los personajes serán presa de este furor exegético, sino también, los narradores-substitutos autoriales: la indagación atañe a la veracidad de la historia, a sus fuentes, a sus pormenores, a su construcción, proyectándose en el lector de la obra. Este afán interpretativo se corresponde con la obsesión hermenéutica del período; como fuera destacada por Dudley, la problemática hermenéutica se halla intensamente narrativizada en el *Quijote.*

De lo anterior podría establecerse el emerger de una propuesta cervantina que contrarresta la homogeneidad interpretativa que quería imponer, por ejemplo, la Iglesia respecto de los textos sagrados, quedando así la noción de perspectivismo desplazada hacia una apertura hermenéutica infinita. Si la lectura es escritura, y ambas acciones quedan inscritas en el movimiento interpretativo de los

textos, cada lectura es una creación nueva, una reescritura. Las lecturas-escrituras están «contaminadas» de las perspectivas de los sujetos observadores, pero son siempre válidas: el *Quijote* sería una superación de la hermenéutica unívoca y rígida, para dar lugar a una hermenéutica polifacética y ambigua en su esencia.

El concepto de perspectivismo es inseparable, por ende, de la noción de ambivalencia o de ambigüedad. Urbina, en su análisis de lo grotesco en el *Quijote* (1990), establece acertadamente la creación de una nueva verosimilitud, en la cual se resuelve el conflicto entre lo maravilloso y lo verosímil. Esta nueva categoría de lo verosímil es llamada por el crítico «ambivalente»; ella se refiere especialmente al efecto de *admiratio* provocado por el texto y constituye, en su opinión, la esencia de lo grotesco. Desde la perspectiva asumida por nuestro análisis, la admiración ambivalente es el efecto suscitado por la dinámica del cruce de niveles, dinámica metaléptica, predominante en el *Quijote*. La experiencia intratextual es capaz de crear una verosimilitud interna, que diseña un tipo de transición o pasaje entre lo maravilloso y lo verosímil, sin definirse por ningún polo o categoría, y de ahí, nuevamente, su esencia paradójica. Así, si en el *romance* lo que causaba admiración era lo prodigioso o providencial, en el *Quijote* lo prodigioso mantendrá su presencia como objeto de deseo, pero se llenará de significados múltiples, acorde con quien sea el sujeto contemplador. No hay anulación, ni tampoco complementariedad, sino cruce y diversificación de significados.

Otro ejemplo significativo de este tipo de ambigüedad lo constituye el aspecto temporal. Aquí la ambigüedad, producto del cruce, se patentizará también en relación a su proceso de verosimilización: la atemporalidad —tiempo cíclico— será naturalizada por el texto, sin necesidad de reducir la novela a un plan cronológico. Será la lógica intratextual la que le otorgue coherencia a las impertinencias cronológicas de la configuración temporal de la obra. Dicha lógica intratextual se instituye, primeramente, a partir de la conciencia del héroe protagónico, cuyo ritmo cronológico y su quehacer memorístico darán sentido a los movimientos del orden, la frecuencia y la duración discursivos. Así como los otros aspectos narrativos, la concepción temporal del *Quijote* quedará fundada en la ambivalencia ficción / realidad, o más precisamente, en su entrecruzamiento suscitador de ambigüedad.

IV.2.3. Alcances epistemológicos

El discurso de la cultura parece necesitar ser constantemente reescrito a fin de responder a las continuas transformaciones en la captación de mundo, las cuales resisten los intentos de representación por parte del lenguaje cultural vigente en un período específico. Desde nuestra perspectiva, Cervantes ha sido uno de esos creadores privilegiados, capaces de captar dicha necesidad.

Al referirse precisamente a Cervantes y el *Quijote*, la teoría de Foucault (1966) señala que en los siglos XVI y XVII se produce en el pensamiento europeo una profunda ruptura, un quiebre respecto del período medieval. Esta ruptura es de carácter epistemológico: nos hallamos frente al pasaje de un sistema de signos a otro, pasaje que el *Quijote* ejemplifica de modo paradigmático. Recordemos que Foucault establece que el saber en el siglo XVI se configura a través de la relación entre las similitudes y la representación sígnica, junto con su consiguiente decodificación. Se han desplazado las identidades para dar lugar a la comparación y al análisis. El sistema cultural emergente está cargado de significación: el mundo despliega gran cantidad de signos que deben ser decodificados para poder descubrir e interpretar las semejanzas, y en esta empresa el lenguaje tendrá una función primordial. Nos hallamos frente a un proceso de cruce o transición de índole epistemológica.

Con el Renacimiento se produce, entonces, un corte fundamental en la configuración de la *episteme* de Occidente. El mecanismo de las identidades y de las diferencias comienza a operar desde esta separación entre la palabra y su referente. Si hay identidad es porque hay diferencia. La diferencia genera, por su parte, otras múltiples diferencias, es decir, otros modos de conocer el mundo. Don Quijote aún no distinguía entre cosas y palabras; para él, el *ser* constituye simultáneamente una categoría epistemológica y ontológica. En tal sentido, don Quijote representa la manera en que se conocía el mundo antes de que se produjera la crisis epistemológica del Renacimiento, es decir, del conocimiento por las semejanzas. Y sin embargo, es gracias a él que se pone en marcha el proceso de la diferencia. A Cervantes parece haberle preocupado el hecho de que no haya correspondencia entre el lenguaje y la realidad no verbal: el signo no encuentra directa correspondencia con el objeto designado.

Es dable afirmar, entonces, que Cervantes se halla inserto en una época que se caracteriza por el cruce y la fragmentación del pensamiento. Ello se revela en la fractura entre el signo y lo designado. Las similitudes no encuentran ahora el icono que les corresponde. Se han invertido las relaciones sígnicas. Los objetos de la superficie son captados como algo diferente de lo que son en la profundidad. Por lo tanto, podríamos hablar de un «irracionalismo de donde proceden los fetiches, las quimeras, las creaciones de la fantasía, las alegorías, las metáforas y las confusiones [...] que han contribuido a dar el sello característico a todo el sistema cultural del Barroco» (de Toro 1999: 51-52). El lenguaje ya no puede equiparar similitudes con esencias; para hacerlo, es necesario apelar a la demostración. Don Quijote está aún encerrado en el sistema epistemológico anterior y por ello busca comprobar aquello que dicen los libros de caballerías. Al no existir ya identidades ni analogías, los signos se invierten, dando como resultado actos engañosos, vanas apariencias: la imitación de los libros continúa pero ello consiste en una mera ilusión. Según de Toro, se trata de una transición desde un tipo de organización semántico-simbólico-cultural a otra organización, sintáctico-analítico-ordenado-

ra. Ello re-significa los modelos de mundo, en el marco de la crisis epistemológica que tiene lugar en el pasaje del siglo XVI al XVII (íbid.).

Por ende, en el proceso de cruce y metaforización barroca, los objetos, el universo referencial, se confunden y amalgaman. Al ser tan lejana la similitud, el objeto metaforizado se convierte en una ilusión. Ese desvanecimiento del objeto, esa ruptura con el nivel denotativo del lenguaje, parece haber sido el propio núcleo del gran giro epistémico del siglo XVII[23]. Así, por ejemplo, el intenso movimiento autorreflexivo que se patentiza en el *Quijote* (especialmente en los primeros capítulos del *Quijote* de 1615), genera un movimiento intertextual y autoparódico. Ello significa que el texto se vuelve texto, el signo retorna al signo y el texto comienza a apoyarse en los textos que él mismo genera, como lo único real que transcurre en el libro. Este es el momento en el que la ficción inicia su proceso de desprendimiento de la historia y de la realidad no verbal, y este momento fue lúcidamente vislumbrado por Cervantes.

Desde una perspectiva intertextual, se ha señalado acertadamente que hay escritores que realizan permanentes actos de traición literaria —el caso de J. L. Borges es paradigmático al respecto—, dado que la noción de lealtad y traición para tales escritores no son opuestas sino complementarias y conducen a una teoría de la invención que consistiría en el «ejercicio leal de la traición» (Matamoro: 113). Cervantes comparte esta misma perspectiva respecto de la tradición literaria que lo precede y con la que dialoga. Las lealtades sucesivas de Cervantes convergen en «traición» porque falta un criterio jerarquizante absoluto, que las categorice rígidamente. Su resultante es lo que Lelia Madrid ha designado como inversión de los signos:

> Invertir los signos del discurso es [...] postular la posibilidad de que ese discurso —en la ilimitada serie de lecturas que permite y provee— no sea nunca el *mismo*, sino *otro* discurso: un texto nunca acabado ni congelado en la fijeza, sino infinitamente reversible (Madrid 1987: 16-17).

En mi opinión, esta reversibilidad de los signos es equivalente al concepto de reescritura —entrecruzamiento intertextual— antes analizado, relativo a la estética cervantina, pero también caracterizador de todo el período áureo: el proceso palimpséstico de reapropiación y transformación de otros textos es también lo que caracteriza la escritura o reescritura del Siglo de Oro, como vehículo de conocimiento y aprehensión de mundo.

No obstante, para Cervantes el rol de la literatura es posibilitar una distancia, un desocultamiento de los referentes, pero no una anulación. Como hombre

23 Para el paradigma estético y epistemológico del Barroco, ver las reflexiones de Severo Sarduy, especialmente el concepto del universo que, según el autor, fue el responsable del corte epistémico (1974: 144-207).

del Barroco, el escepticismo de Cervantes es melancólico, añora aún el mundo ordenado y racional del Humanismo. Es por ello que Cervantes ha creado, por ejemplo, una admiración nueva, ambivalente, pero conciliatoria, que depende del propio texto y que armoniza lo maravilloso con lo verosímil.

La utilización por parte de Cervantes de determinadas estrategias narrativas pone de manifiesto, indudablemente, una postura epistemológica: Cervantes está inserto aún en un afán de búsqueda de la verdad, aunque se trate de la verdad intratextual o verosimilitud. En gran medida, si bien el escritor español somete la verosimilitud a una desestabilización pronunciada, no renuncia al principio de la mímesis, a una concepción de mundo en la que perviven los referentes, si bien cuestionados o desafiados. La verosimilitud cervantina da una centralidad máxima a la recepción, por ello se trata de una verosimilitud basada en la experiencia de la ficción, que relativiza las formas tradicionales de imaginar el mundo; pero el mundo aún permanece. La dinámica realidad / ficción constituye, indudablemente, el foco de interés de la estética cervantina. La reflexión acerca de la literatura parece arribar a la conclusión de que la esencia del acontecer consiste en la creación de mundos posibles, en la imaginación, pero preservando una distancia crítica e interpretativa. Se trata de inventar a los lectores, inventar algo en ellos que no era conocido antes: extraer las potencialidades insertas en los objetos y en los lectores, liberándolos de las ataduras del desconocimiento. La capacidad del distanciamiento es la posibilidad de ser lectores y críticos al mismo tiempo. La autorreflexión, en este sentido, es un distanciamiento de sí mismo, para llevar a cabo un proceso de autocreación, el proceso que atraviesa el protagonista y muchos de los personajes de la obra.

Como se ha visto ya, la verosimilitud no reside en el contenido del texto sino en una relación singular con respecto al lector, en un punto de encuentro entre el poder de persuasión del escritor y la receptividad del lector. Este último se detiene a considerar la ficción / mentira, dejando entre paréntesis, suspendida, su incredulidad. De allí que la actitud adecuada del lector sea imprescindible. La literatura se halla en aquel punto de cruce en el que la imaginación ya no es controlada por la razón. Se trataría de una invitación a la recuperación de la perdida relación de similitudes, las cuales han sido dejadas de lado por la Era de la Razón. En esta última, la similitud ya no es una forma de conocimiento y queda relegada, tal como fuera señalado por Foucault, al reino de la locura o de la imaginación, el reino habitado por don Quijote.

El *Quijote* nos ayuda a cuestionar las formas normativas y fosilizadas de imaginar la realidad, y con ello, de conocer el mundo. Paradójicamente, Cervantes parece decirnos que aquello que nos permite acercarnos a la verdad es la captación de los mundos falsos y ficticios, los cuales, al ser decodificados, desocultan la realidad y hasta la modelizan. El lector se ve así transformado en otro sujeto, que en el proceso de lectura aprende a crear realidades alternativas respecto de aquéllas rescatadas de su experiencia diaria y automatizada. De este modo, la lectura del

Quijote opera como una construcción desfamiliarizante del sujeto lector, tanto intratextual como extratextualmente. Los sujetos cervantinos —narradores, personajes, lectores—, serán capaces de conocer mejor el mundo —y, por ende, de reinventarlo mejor también—, gracias a la aventura epistemológica a la que nos invita la lectura del *Quijote*.

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha desarrollado, a lo largo de sus primeros capítulos, el modelo de análisis narrativo de vertiente semiótica, el cual, a nuestro criterio, es capaz de identificar y sistematizar los mecanismos y procedimientos compositivos presentes en la obra maestra cervantina, así como también de iluminar sus vías de significación.

Nuestra investigación ha propuesto la metalepsis o dinámica de cruce como eje estructurante y metáfora central del *Quijote*, metáfora que condensa tanto la concepción estética y la cosmovisión de la obra, como sus supuestos epistemológicos. El movimiento de cruce o sincretismo se patentiza en los tres niveles de análisis del *Quijote*: el intratextual, el intertextual y el extratextual. En el nivel intratextual, las estrategias compositivas estudiadas responden a este entrecruzamiento, designado como paradójico, el cual se manifiesta en la metalepsis o cruce caracterológico, temporal y de voces narrativas.

Por su parte, en el nivel intertextual, hemos recurrido a las nociones centrales de reescritura palimpséstica y de complementariedad entre escritura y lectura. Tal funcionamiento intertextual metaléptico es el motor propulsor del protagonista, e irradia su acción a la obra como totalidad, a la vez que constituye la expresión de la concepción intertextual del período. Desde la presente perspectiva, la obra barroca instituye un espacio en el que la palabra individual configura un entrecruzamiento dinámico con los discursos ajenos.

Un paso ulterior en nuestro análisis lo ha constituido el acercamiento a la función y significaciones del sistema narrativo elaborado, adoptando, con tal fin, una aproximación de matiz fenomenológico. Nuestro objetivo ha sido vislumbrar la proyección del modelo semiótico-narratológico respecto del contexto aurisecular. En tal sentido, uno de los focos de interés lo ha constituido la naturaleza autoconsciente del *Quijote*, así como también el cuestionamiento que la novela propulsa respecto de las categorías de verdad, autoridad interpretativa y poder.

Estimo que una de las conclusiones primordiales de nuestro estudio es la captación del funcionamiento metaléptico como geminación o espejo de los procesos

que se desarrollan en el extratexto: el entrecruzamiento identitario, la permeabilidad intercultural, la reconstrucción de la historia, la amalgama de lectura y escritura.

Otra de las conclusiones que me importa destacar es el hecho de que la lectura del *Quijote* instituye un nuevo tipo de recepción, a la que podemos considerar también como metaléptica y lúdica: los lectores son llamados a un cuestionamiento y reestructuración de sus estatutos de lectura, como respuesta a una obra paradójica por excelencia. La metáfora de cruce atañe, entonces, tanto al proceso de escritura como al de lectura, actividades ambas que se hallan imbricadas en el espacio de la novela. Dicho sincretismo o superposición acarrea proyecciones ontológicas de peso: la escritura / lectura convalida la existencia, vale decir: soy, en cuanto leo / escribo.

El supuesto eclecticismo de Cervantes, al que se alude en más de una oportunidad, tanto respecto de su concepción estética —pertenencia y, a la vez, alejamiento del neoaristotelismo imperante—, como en la estimativa textual de proyección ideológica, respondería a la concepción metaléptica cervantina, portadora de marcas sincréticas evidentes. Los alcances paradójicos de tal concepción se insertan, a su vez, en el horizonte de un período sincrético y paradójico por excelencia —el Barroco—, caracterizado por un mestizaje étnico, social y cultural. Como se ha visto, el proceso de aparente aculturación por el que atraviesa el período consiste en un movimiento de cruce y final asimilación. El *Quijote* se erige así como la obra más representativa de dicho período, obra en la que se mira y a través de la que halla expresión la sociedad aurisecular en su totalidad. No obstante y paralelamente, desde el movimiento paradójico que instaura, el *Quijote* resulta desestabilizador de los horizontes de expectativas, en los tres niveles de análisis estudiados.

La novela de Cervantes constituye una obra esencialmente transgresora pero no necesariamente de ruptura. La dinámica paradójica que instituye se nutre de la metáfora de cruce que sostiene el aparato narrativo de la novela. Tal como fuera enfatizado, el entrecruzamiento es a menudo un retorno, pero con remanentes o suplementos desfamiliarizantes.

Estimo, por último, que el cruce o metalepsis consiste en una sutil superación de las polarizaciones, lo cual converge en una nueva noción de libertad y en la instauración de un singular pacto de lectura con los receptores, a quienes nos convoca, silenciosamente, a reevaluar nuestro modo de ver y de ser en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOWITZ, Barbara. (1970). *Don Quixote's Ambiguous Names.* Baltimore, Maryland: Johns Hopkins Univ.

ALCALÁ, Ángel. (1987). *The Spanish Inquisition and the Inquisitorial Mind.* New York: Columbia University Press.

—. (1995). «Tres cuestiones en busca de respuesta», en: Alcalá, Ángel (ed.). *Judíos, sefarditas, conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias.* Valladolid: Ámbito Ediciones, pp. 523-538.

ALEMÁN, Mateo. (1994). *Guzmán de Alfarache.* Ed. José María Micó. Madrid: Cátedra.

AL-TABARĪ, Mujamad Ben-Djarir. (Sin fecha). *La interpretación de Al-Tabarī al Corán.* Beirut: Daral-Jīl, Vol. 1 (en árabe).

ALLEN, John J. (1969). *Don Quixote, Hero or Fool?* Gainesville: University of Florida Press.

—. (1976). «The Narrators, the Reader and Don Quijote», en: *MLN*, 91, pp. 201-212.

—. (1980). *Cervantes and the Renaissance.* Easton: Juan de la Cuesta Press.

AMOSSY, Ruth. (1984). «Stereotypes and Representation in Fiction», en: *Poetics Today* 5, 4, pp. 689-700.

ANÓNIMO. (1965). *El Lazarillo de Tormes.* Edición de F. Rico. Barcelona: Planeta.

ARISTÓTELES. (1970). *El Arte Poética.* Madrid: Espasa Calpe.

—. (1972). *De memoria et reminiscentia*, en: Sorabji, Richard. *Aristotle on Memory.* Providence: Brown University Press, pp. 63-115.

AUERBACH, Erich. (1968). *Mimesis.* Princeton: Princeton University Press.

AUBIER, Dominique. (1997). *Don Quichotte, le prodigieux secours du messie-qui-meurt.* France: Labiste-Aubier.

AVALLE ARCE, Juan Bautista. (1973). «Don Quijote», en: Ídem. *Suma Cervantina.* Londres: Tamesis Books, pp. 47-77.

—. (1975). *Nuevos deslindes cervantinos.* Barcelona: Ed. Ariel.

—. (1990). *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo.* México: Fondo de Cultura Económica.

AZAR, Inés. (1998). «Turns of Enchantment: Imagining the Real in *Don Quixote*», en: *Cervantes*, XIII, 2, pp. 14-25.

BABCOCK-ABRAHAMS, Barbara. (1974). «The Novel and the Carnival World», en: *MLN*, 89, pp. 911-37.

BAKHTINE, Mijail. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais.* Paris: Gallimard.

—. (1981). *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Manchester: Manchester University Press.
—. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
BAL, Mieke. (1977). *Narratologie*. Paris: Klincksieck.
BARBAGALLO, Antonio. (1995). «Sancho no es, se hace», en: *Cervantes*, 15, pp. 46-59.
BARTHES, Roland. (1967). *Elements of Semiology*. London: Cape Editions.
—. (1970). *S/Z*, Paris: Seuil.
—. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
BARUCH, Bernardo. (1988). *Una página del Talmud en el Quijote*. San José, Costa Rica: Editorial Génesis.
La Santa Biblia (1995). Casiodoro de Reina y C. de Valera (Revisión). Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas.
BLASCO, Javier. (1989). «La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del *Quijote*», en: *Criticón*, XLVI, pp. 41-62.
BOBES NAVES, María del Carmen. (1994). «El tiempo como unidad sintáctica del *Quijote*», en: Reichenberger, K. (ed.). *Cervantes. Estudios en vísperas de su centenario*. Kassel: Reichenberger, pp. 125-143.
BORGES, Jorge Luis. (1974). «Magias parciales del Quijote», en: Ídem, *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 667-669.
BOOTH, Wayne. (1973). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
BOUZA, Fernando. (1999). *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca: SEMYR.
BRÉMOND, Claude. (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
BROOKES, Kristen G. (1992). «Readers, Authors, and Characters in *Don Quijote*», en: *Cervantes*, 12, pp. 73-92.
CACHO BLECUA, Juan Manuel. (1996). «Introducción», en *Amadís de Gaula I*. Madrid: Cátedra, pp. 17-218.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1987). *Autos Sacramentales*, en: Ídem. *Obras Completas*, vol. III. Madrid: Aguilar.
CANAVAGGIO, Jean. (1997). *Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe.
CARRASCO URGOITI, María Soledad. (1993). «Don Álvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina», en: *Revista de Filología Española*, LXXIII, pp. 275-293.
CASALDUERO, Joaquín. (1966). *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Insula.
CASCALES, Francisco. (1975). *Tablas poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe.
CASCARDI, Anthony. (1986). *The Bounds of Reason. Cervantes, Dostoevsky, Flaubert*. New York: Columbia University Press.
CASTRO, Américo. (1948). *España en su historia*. Buenos Aires: Losada.
—. (1957). *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus.
—. (1967). *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alfaguara.
—. (1972). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer.
CERVANTES, Miguel de. (1998). *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
—. (2001). «El coloquio de los perros», en: Sieber, Harry (ed.). *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, pp. 297-359.

Chatman, Seymour. (1973). *Approaches to Poetics*. New York: Columbia University Press.
—. (1978). *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
Cid, Jesús-Antonio. (2001). «Judíos en la prosa española del siglo xvii», en: Hassán, Iacob M./Izquierdo Benito, Ricardo (coords.). *Judíos en la literatura española*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 213-259.
Cixous, Hélène. (1974). «The Character of 'Character'», en: *New Literary History*, 5, pp. 383-402.
Close, Anthony. (1990). *Miguel de Cervantes. Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press.
Contreras, Jaime. (1995). «Judíos, judaizantes y conversos en la Península Ibérica en los tiempos de la expulsión», en: Alcalá, Ángel (ed.). *Judíos, Sefarditas, Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Valladolid: Ámbito Ediciones, pp. 457-477.
Covarrubias, S. de. (1977). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner.
Creel, Bryan L. (1988). *Don Quijote, Symbol of a Culture in Crisis*. Valencia: Albatros.
Culler, Jonathan. (1992). *Structuralist Poetics*. London: Routledge.
Dällenbach, Lucien. (1977). *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil.
Dematté, Claudia. (2001). «Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías», en: Strosetzki, Christoph (ed.). *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 415-421.
Derrida, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
Díez Borque, José María. (1996). *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Barcelona: Libergraf.
Domínguez Ortiz, Antonio. (1963). *La sociedad española en el siglo xvii*. Madrid: Alianza, tomo I.
—. (1971). *The Golden Age of Spain 1516-1659*. New York: Basic Books Publishers.
—. (1971a). *Los judeoconversos en España y América*. Madrid: Itsmo.
—. (1973). *Historia de España. El antiguo régimen*. Madrid: Alianza.
—. (1998). «La España del *Quijote*», en: *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes - Crítica, pp. LXXXVII-CIV.
Dudley, Edward. (1997). *The Endless Text. Don Quixote and the Hermeneutics of the Romance*. Albany: State University of New York Press.
Eco, Umberto. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington and London: Indiana University Press.
—. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
Efron, Arthur. (1971). *Don Quijote and the Dulcineated World*. Austin: University of Texas Press.
Egido, Aurora. (1991). «La memoria y el *Quijote*», en: *Cervantes* 11, pp. 3-44.
—. (1994). *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: PPU.
Eisenberg, Daniel. (1982). *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta.
—. (1987). *A Study of Don Quixote*. Newark: Juan de la Cuesta.
—. (1989). «La teoría cervantina del tiempo», en: Neumeister, Sebastián (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main: Vervuert, vol. I, pp. 433-439.

ELLIOTT, John H. (1965). *La España imperial 1469-1716*. Barcelona: Vicens-Vives.
—. (1989): *Spain and its World 1500-1700*. Yale: Yale University Press.
EL SAFFAR, Ruth. (1968). «The Function of the Fictional Narrator in *Don Quixote*», en: *Modern Language Notes*, 83, 2, pp. 164-177.
—. (1975). *Distance and Control in «Don Quixote»: A Study in Narrative Technique*. Chapel Hill: University of North Carolina, Dept. of Romance Languages.
—. (1983). «Fiction and the Androgyne in the Works of Cervantes», en: *Cervantes*, 3, pp. 35-49.
—. (1984): *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Los Angeles: University of California Press.
—. (1993). *Quixotic Desire: Psychoanalytical Perspectives on Cervantes*. Ithaca: Cornell University Press.
EWEN, Josef. (1971). «El personaje en la literatura», en: *Hasifrut*, 3, pp. 1-30 (en hebreo).
—. (1980). *El personaje en narrativa*. Tel Aviv: Sifriat Hapoalim (en hebreo).
FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. (1986). «Los autores ficticios del «Quijote»», en: *Anales Cervantinos*, XXIV, pp. 1-19.
FINE, Ruth. (1993). «Aportes para un nuevo enfoque del relato especular», en: *Reflejos*, 2, 2, pp. 27-36.
—. (2001). «La presencia del Antiguo Testamento en el *Quijote*», en: Bernat Vistarini, Antonio (ed.). *Volver a Cervantes*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, vol. I, pp. 479-490.
—. (2001a). «Hacia una nueva lectura semiótica del *Quijote*: el caso de las voces narrativas», en: Strosetzki, Christoph (ed.). *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Münster 1999). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 583-590.
—. (2001b). «Nuevas reflexiones sobre la presencia del Antiguo Testamento en el *Quijote*: el caso de la Biblia de Ferrara», en: Villar Lecumberri, Alicia (ed.). *Cervantes en Italia. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2001. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 109-119.
—. (2003). «*Don Quijote*: novela de una herencia intercultural», en: *Entrelíneas*, 1, January-April, pp. 45-51.
—. (2004). «Tiempo y memoria: reflexiones sobre la función del recuerdo y del olvido del desmemoriado caballero Don Quijote de la Mancha», en: Lobato, M. L.; Domínguez Matito, F. (eds.). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 813-822.
—. (2004a). «Reflexiones sobre la función del estereotipo en la obra de Cervantes», en: Lerner, Isaías/Nival, Robert/Alonso, Alejandro (eds.). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, pp. 225-232.
FLORES, Robert M. (1982). «The role of Cide Hamete in *Don Quixote*», en: *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, pp. 3-14
—. (1993). «*Don Quixote* as a Genre of Genres», en: *Romance Quarterly* XL, 4, pp. 211-225.
FOGELQUIST, James Donald. (1982). *El «Amadís» y el género de la historia fingida*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

FORCIONE, Alban. (1970). *Cervantes, Aristotle, and the Persiles.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

—. (1972). *Cervantes' Christian Romance.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

FOUCAULT, Michel. (1966). *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard.

FRIEDMAN, Edward H. (1987). *The Antiheroin's Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque.* Columbia: University of Missouri Press.

FUCHS, Barbara. (1996). «Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*», en: *Cervantes,* 16, pp. 4-28.

GARCÍA BERRIO, Antonio. (1980). *Formación de la teoría literaria moderna. Teoría poética del siglo de Oro.* Murcia: Universidad de Murcia.

GARCÍA ANTÓN, Cecilia. (1999). «Amor e ingenio de mujer: tácticas de Cervantes, Pacheco y Calderón frente al destino», en: *Anales Cervantinos,* XXXV, pp. 173-183.

GAYLORD, Mary. (1998). «Pulling Strings with Master Peter's Puppets: Fiction and History in *Don Quixote*», en: *Cervantes,* XVIII, 2, pp. 117-143.

GENETTE, Gérard. (1969). «Vraisemblance et motivation», en: Ídem. *Figures II.* Paris: Seuil, pp. 95-99.

—. (1972). *Figures III.* Paris: Seuil.

—. (1982). *Palimpsestes.* Paris: Seuil.

—. (1987). *Seuils.* Paris: Seuil.

—. (1991). *Fiction et diction.* Paris: Seuil.

GERLI, Michael E. (1995). *Refiguring Authority. Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes.* Kentucky: The University Press of Kentucky.

GILMAN, Stephen. (1989). *The Novel According to Cervantes.* Berkeley: Berkeley University Press.

GIRARD, Rene. (1963). *Mentira romántica y verdad novelesca.* Caracas: Universidad Central de Venezuela.

GLASER, Edward, (1954). «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica,* VIII, pp. 39-62.

GÓMEZ MORIANA, Antonio. (1993). *Discourse Analysis as Sociocriticism. The Spanish Golden Age.* Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. (1995). «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», en: *Cervantes,* 15, pp. 111-141.

—. (2000). *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes.* Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

GONZÁLEZ NORIEGA, Santiago. (1996). «Los «autores» del *Quijote*», en: *Ibero-romania,* 43, pp. 34-51.

GORFKLE, Laura. (1991). «The Seduction(s) of Fiction and the Gendered Reader in / of *Don Quixote*: Dorotea' s Tale», en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* XVII, pp. 281-195.

GREEN, Otis Howard. (1969). *España y la tradición occidental.* Madrid: Gredos.

GREIMAS, Algirdas Julien (1996). *Sémantique structurale. Recherche de méthode.* Paris: Larousse.

GRILLI, Giuseppe. (1996). «La corte de los duques: *Q.*, II, 30-33», en: *Edad de Oro,* XV, pp. 41-61.

GUILLEN, Claudio. (1988). «Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado», en: Ídem. *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos.* Barcelona: Crítica, pp. 214-233.

GUTIÉRREZ, Carlos. (1999). «Cervantes, un proyecto de modernidad para el Fin de Siglo (1880-1905)», en: *Cervantes,* XIX, 1, pp. 113-124.

HALEY, George. (1984). «The Narrator in *Don Quixote*: A Discarded Voice», en: González del Valle, Luis T./Villanueva, Darío (eds.). *Estudios en honor a Ricardo Guillón.* Lincoln, N. E.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp.173-185.

—. (1987). *El Quijote.* Madrid: Taurus.

HAMON, Philip. (1992). *La descritption littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes.* Paris: Macula.

HART, Thomas. (1989). *Cervantes and Ariosto.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

HARTMAN, Geoffrey. (1970). *Beyond Formalism.* New Haven, Conn.: Yale University Press.

HARVEY, W. John. (1965). *Character and the Novel.* Ithaca: Cornell University Press.

HATZFELD, Helmut. (1966). *El Quijote como obra de arte del lenguaje.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

HEATH, Stephen. (1972). *The Nouveau Roman.* Philadelphia: Temple University Press.

HELIODORO. (1979). *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea.* Madrid: Gredos.

HERRERO GARCÍA, Miguel. (1966). «Los judíos», en: Ídem. *Ideas de los españoles del siglo XVII.* Madrid: Gredos, pp. 597-640.

HOCHMAN, Baruch. (1985). *Character in Literature.* Ithaca: Cornell University Press.

HOWELL, Wilbur. (1975). *Poetics, Rhetoric, and Logic.* Ithaca and London: Cornell University Press.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan. (1989). *Examen de ingenios para las ciencias.* Edición de Guillermo Serés. Madrid: Cátedra.

HUNTER, Ian M. L. (1974). *Memory.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

HUTCHEON, Linda. (1980). *Narcisistic Narrative.* Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

—. (1981). «Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie», en: *Poétique,* 46, pp. 140-155.

—. (1985). *A Theory of Parody.* New York/London: Methuen.

IFE, Barry W. (2002). «The historical and social context», en: Cascardi, Anthony (ed.). *The Cambridge Companion to Cervantes.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 11-31.

IFFLAND, James. (1993). «Don Francisco, don Miguel y don Quijote: un personaje en busca de un testamento», en: *Edad de Oro,* XIII, Primavera, pp. 65-84.

IMMERWAHR, Raymond. (1958). «Structural Simetry in the Episodic Narratives of *Don Quijote*», en: *Comparative Literature,* X, pp. 121-135.

INGARDEN, Roman. (1973). *The Literary Work. of Art.* Evanston, III: Northwestern University Press.

IRIARTE, Mauricio de. (1948). *El doctor Huarte de San Juan y su examen de ingenios.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ISER, Wolfgang. (1987). *The Act of Reading.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Jakobson, Roman. (1973). *Questions de Poétique.* Paris: Seuil.
Jauralde Pou, Pablo. (1995). «El estilo cervantino», en: Varios Autores. *Cervantes.* Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 137-156.
Jenny, Laurent. (1976). «La strategie de la forme», en: *Poetics*, 27, pp. 257-281.
Johnson, Carroll B. (1983). *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to «DonQuixote».* Berkeley: Berkeley University Press.
—. (1985). «Beyond Metaphysics: Semiotics and Character in *Don Quijote,* I», en: *Cervantes,* 5, pp. 3-17.
—. (1990). *Don Quixote.* Londres: Macmillan Press.
—. (1995). «La construcción del personaje en Cervantes», en: *Cervantes*, 15, pp. 8-32.
Joly, Monique. (1990). «El erotismo en el *Quijote*: la voz femenina», en: *Edad de Oro,* 9, pp. 137-148.
Jover Zamora, José María. (1988). *El siglo del «Quijote» 1580-1680.* Madrid: Espasa Calpe.
Juan Bolufer, Amparo de. (1991). «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605», en: *Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas.* Barcelona: Anthropos, pp. 583-600.
—. (1993). «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1615», en: *Actas del III CIAC.* Barcelona: Anthropos, pp. 305-319.
Kayser, Wolfgang. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos.
Kennedy, George A. (1983). *Greek Rhetoric under Christian Emperors.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
Kermode, Frank. (1983). *The Act of Telling.* Cambridge: Harvard University Press.
Kristeva, Julia. (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil.
Lacarta, Manuel. (1994). *Diccionario del Quijote.* Madrid: Alderabán.
Lara Zavala, Hernán. (1988). *Las novelas en el Quijote.* México: UNAM.
Lazare, Bernard. (1986). *El antisemitismo: su historia y sus causas.* Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
Lázaro Carreter, Fernando. (1985). «La prosa del *Quijote*», en: *Lecciones cervantinas,* ed. Aurora Egido. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, pp. 115-129.
Levinas, Emmanuel. (1986). «The Trace of the Other», en: Taylor, Mark C. (ed.). *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy.* Chicago: University of Chicago Press, pp. 345-359.
Lieu, Judith. (1996). *Image and Reality.* Edinburgh: T&T Clark.
López Navia, Santiago. (1989). «El juego narrativo en torno al autor ficticio en el *Quijote* de 1615», en: *Anales Cervantinos*, 27, pp. 9-20.
López-Baralt, Luce. (1992). «Los moriscos tienen la palabra: la literatura testimonial de una minoría perseguida en el Renacimiento español», en: Varios autores. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente.* Madrid: Castalia, vol. III, pp. 149-157.
López Pinciano, Alonso. (1973). *Philosophia Antigua Poetica,* ed. de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Lotman, Iouri. (1973). *La structure du texte artistique.* Paris: Gallimard.
Lozano de Castro, María Teresa/Moreno Agudo, María Pilar. (1995). «El personaje femenino: expresión de dama, expresividad de gitana», en: *Cervantes,* 15, pp. 105-110.

LY, Nadine. (1989). «L'effect de temps ou la construction temporelle du *Quichotte*», en: Etienvre, Jean-Pierre (ed.). *Le temps du récit.* Madrid: Annexes aux Melanges de la Casa Velázquez, 3, pp. 67-81.
MADARIAGA, Salvador de. (1978). *Guía del lector del Quijote.* Buenos Aires: Espasa Calpe.
MADRID, Lelia. (1987). *Cervantes y Borges: La inversión de los signos.* Madrid: Editorial Pliegos.
MANCING, Howard. (1982). *The Chivalric World of Don Quijote.* Columbia & London: University of Missouri Press.
MARAVALL, Jose Antonio. (1960). *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento.* Madrid: Gredos.
—. (1979). *Poder, honor y élites en el siglo XVII.* Madrid: Siglo Veintiuno.
—. (1981). *La cultura del Barroco.* Barcelona: Ariel.
—. (1986). *Antiguos y modernos.* Madrid: Alianza.
—. (1991). *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes and Seventeenth Century Spanish Culture.* Ithaca, Cornell: Cornell University Press.
—. (1991a). *Utopía y contrautopía en el «Quijote».* Detroit: Wayne University Press.
MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. (1975). *Personajes y temas del «Quijote».* Madrid: Alianza.
—. (1995). *Trabajos y días cervantinos.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
MARTÍN MORÁN, José Manuel. (1990). *El Quijote en ciernes.* Torino: ed. Dell'Orso.
—. (1999). «La reificación de la palabra en el *Quijote*», en: *Cervantes,* XIX, 2, pp. 24-36.
—. (2004). «Función del diálogo en el *Quijote* (I). Tres distancias deícticas», en: Lobato, M. L./Domínguez Matito, F. (eds.). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 1255- 1266.
MARTINEZ BONATI, Félix. (1977). «Cervantes y las regiones de la imaginación», en: *Dispositio,* 2/1, pp. 28-53.
—. (1977a). «La unidad del *Quijote*», en: *Dispositio,* II, 5-6, pp. 118-139.
—. (1992). *Don Quixote and the Poetics of the Novel.* Ithaca & London: Cornell University Press.
MASPOCH-BUENO, Santiago. (1995). «Don Quijote, novelista constructor de personajes», en: *Cervantes,* 15, pp. 142-146.
MATAMORO, Blas. (1990). «Borges el traidor», en: Alazraki, Jaime [*et al.*], Lafuente, Fernando R. (coordinador). *España en Borges.* Madrid: El Arquero, pp. 113-123.
MC GAHA, Michael. (1980). *Cervantes and the Reinassance.* Easton, PA: Juan de la Cuesta.
MIGNOLO, Walter. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona: Crítica.
MIJOLLA, Elizabeth de. (1994). *Autobiographical Quests: Augustine, Montaigne, Rousseau, and Wordsworth.* Charlottesville and London: University of Virginia.
MOLHO, Maurice. (1972). *Introducción al pensamiento picaresco.* Salamanca: Anaya.
—. (1989). «Instancias narradoras en Don Quijote», en: *Modern Language Notes,* 104, pp. 273-285.

—. (1989). «Uthopie et uchronie: sur la première phrase du *Don Quichotte*», en: Etienvre, Jean-Pierre (ed.). *Le temps du récit.* Madrid: Annexes aux Mélanges de la Casa Velázquez, 3, pp. 83-91.

Moner, Michel. (1989). *Cervantes conteur. Ecrits et Paroles.* Madrid: Bibliothèque de la Casa Velázquez.

Monroy, Juan Antonio. (1979). *La Biblia en el Quijote.* Terrassa, España: Libros CLIE.

Montero Reguera, José. (1993). «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*», en: *Revista de Filología Románica* X, pp. 337-359.

—. (1997). *El* Quijote *y la crítica contemporánea.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Montoro, Antón de. (1990). *Cancionero de Antón de Montoro,* ed. de E. Cotarelo y Mori. Madrid.

Moreno Báez, Enrique. (1971). *Reflexiones sobre el Quijote.* Madrid: Ed. Prensa Española.

Murillo, Luis A. (1972). «The summer of Myth», en: *Philological Quarterly,* 51, 145-157.

—. (1975). *The Golden Dial: Temporal Configuration in Don Quijote.* Oxford: Dolphin Book Company.

—. (1990). *A Critical Introduction to Don Quixote.* New York: P. Lang.

Neumann, Erich. (1969). *Depth Psychology and a New Ethic.* New York: Harper.

Neuschäfer, Hans-Jorg. (1990). «'El curioso impertinente' y la tradición de la novelística europea», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pp. 605-620.

Nichols, Marie. (1985). *Rhetoric and Criticism.* Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Ortega y Gasset, José. (1985). *Meditaciones del Quijote.* Madrid: Editorial Cátedra.

Parodi, Alicia. (2001). «El *Quijote* de 1605: la cabeza. Apuntes para una estructura», en: Parodi, Alicia/Vila, Juan Diego (eds.). *Para leer el Quijote.* Buenos Aires: Eudeba, pp. 265-278.

Parr, James. (1988). *Don Quixote: An Anatomy of Subersive Discourse.* Newark: Juan de la Cuesta Press.

Paz Gago, José María. (1995). *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa.* Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

Pedraza Jiménez, Felipe. (2001). «Los judíos en el teatro del siglo xvii: la comedia y el entremés», en: Hassán, Iacob M. (ed.). *Judíos en la literatura española*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 153-201.

Peirce, Charles. (1974). *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Pérez de Tudela Velasco, Jorge. (1996). «Tiempo del *Quijote*, tiempo de Cervantes, tiempo del lector», en: *Edad de Oro,* Spring, 15, pp. 111-124.

Percas de Ponseti, Helena. (1975). *Cervantes y su concepto de arte.* Madrid: Gredos.

Platón. (1968). «Teaitetos», en: *Diálogos,* Tomo VI. Madrid: Clásicos Bergua.

Porqueras, Alberto. (1961). *El problema de la verdad en el Siglo de Oro.* Madrid: Ateneo.

Predmore, Richard. (1958). *El mundo de don Quijote.* Madrid: Ínsula.

Prince, Gerald. (1982). *Narratology. The Form and Function of Narrative.* The Hague: Mouton.

—. (1983). «Narrative Pragmatics, Message and Point», en: *Poetics,* 12/6, pp. 527-536.

REED, Walter. (1981). *An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque.* Chicago: Chicago University Press.

REDONDO, Agustín. (1978). «Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la Ínsula Barataria en el *Quijote*», en: *Bulletin Hispanique*, 80, pp. 39-70.

—. (1983). «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: Algunos aspectos de la invención cervantina», en: *Anales Cervantinos* XXI, pp. 9-22.

REICHELBERG, Ruth. (1999). *Don Quichotte ou le roman d'un Juif masqué.* Paris: Seuil.

REYRE, Dominique. (1998). *Lo hebreo en los Autos Sacramentales de Calderón.* Kassel: Edition Reichenberger.

RICO, Francisco (ed.). (1965). Véase Anónimo, *El Lazarillo de Tormes.*

—. (1973). *La novela picaresca y el punto de vista.* Barcelona: Seix Barral.

RICOEUR, Paul. (1971). «Evénement et sens dans le discours», en: Philibert, Michel (ed.), *Ricoeur.* Paris: Editions Seghers, pp. 177-187.

RIFFATERRE, Michael. (1979). *La production du texte.* Paris: Seuil.

—. (1990). *Fictional Truth.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

RILEY, Edward C. (1955-56). «Episodio, novela y aventura en *Don Quijote*», en: *Anales cervantinos*, V, pp. 209-30.

—. (1962). *Cervantes' Theory of the Novel.* Oxford: Oxford University Press.

—. (1986). *Don Quixote.* London: Allen and Unwin.

RIMMON-KENAN, Shlomith. (1983). *Narrative Fiction.* London and New York: Methuen.

RIQUER, Martín de. (1967). *Caballeros andantes españoles.* Madrid: Espasa Calpe.

—. (1970). *Aproximación al Quijote.* Barcelona: Salvat.

—. (1989). *Nueva aproximación al Quijote.* Barcelona: Teide.

RIVERS, Elías L. (1983). *Quixotic Scriptures. Essays on the Textuality of Hispanic Literature.* Bloomington: Indiana University Press.

ROBERT, Marthe. (1967). *L'Ancien et le nouveau.* Paris: Payot.

—. (1972). *Roman des origines et origines du roman.* Paris: Gallimard.

RODRÍGUEZ, Leandro. (1956). *Don Miguel, judío de Cervantes.* Santander: Ed. Cervantina.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. (1996). *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra.

ROMERO MUÑOZ, Carlos. (2004). «Genio y figura de Teresa Panza», en: Lecumberri, Alicia (ed.). *Peregrinamente peregrinos. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas.* Lisboa: Fundaçao Calouste Gubenkian, pp. 103-163.

ROMO FEITO, Fernando. (1995-1997). «Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: Perspectivas», en: *Anales Cervantinos*, XIII, pp. 117-131.

ROSE, Margaret. (1979). *Parody / Meta-Fiction.* London: Hedwood Burn Ltd.

ROSENBLAT, Angel. (1973). «La lengua de Cervantes», en: Avalle-Arce, Juan B./Riley, E. C. (eds.). *Suma Cervantina.* Londres: Tamesis Books, pp. 323-355.

—. (1978). *La lengua del «Quijote».* Madrid: Gredos.

RUIZ DE CONDE, Justina. (1948). *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías.* Madrid: M. Aguilar Editor.

RUIZ PÉREZ, Pedro. (1995). «La hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona», en: *Cervantes*, 15, pp. 147-163.

RUTA, María Caterina. (1987). «Fabulae e voci nel 'Don Chisciotte'», en: Ferroni, Giulio (ed.). *Modi del raccontare*. Palermo: Sellerio editore, pp. 69-76.

SAN AGUSTÍN. (1979). *Las Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

SARDUY, Severo. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.

SCHWARTZ, Lía. (1996). «Siglos de Oro: cánones, repertorios, catálogos de autores», en: *Ínsula*, 600 (3-4), pp. 9-12.

SCHOLES, Robert. (1982). *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

SEGRE, Cesare. (1976). «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», en: Ídem. *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona: Planeta, pp. 185-218.

SHEPARD, Sanford. (1970). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.

SIEBER, Harry. (1971). «Literary Time in the 'Cave of Montesinos'», en: *MLN*, vol. 86, 2, pp. 268-273.

—. (1998). «The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III», en: *Cervantes*, XVIII, 2, pp. 85-116.

SOBRE, J. M. (1976). «Don Quixote the Hero Upside-Down», en: *Hispanic Review*, 44, pp. 127-141.

SOLOTOREVSKY, Myrna. (1988). *Literatura - Paraliteratura*. Gaithesburg, MD: Hispamérica.

SPITZER, Leo (1974). «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en: Ídem. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.

TACCA, Oscar. (1990). «La complejidad narrativa del *Quijote*», en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LV, 217-218, julio-diciembre, pp.187-209.

THOMAS, Henry. (1952). *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

TODOROV, Tzvetan. (1969). *Grammaire du Décaméron*. The Hague: Mouton.

—. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

—. (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

—. (1972). *Poétique*. Paris: Seuil.

TORO, Alfonso de. (1995). «El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgeano», en: Blüher, Karl L./ Toro, Alfonso de (eds.). *Jorge Luis Borges*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 133-168.

—. (1999). «Cervantes, Borges y Foucault: La realidad como viaje a través de los signos», en: Regazzoni, Susanna/Toro, Fernando de (eds.). *El siglo de Borges*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, vol. II, pp. 45-65.

TORRES, Alberto. (1979). *El realismo de Tirant lo Blanc y su influencia en el Quijote*. Barcelona: Puvill Libros.

URBINA, Eduardo. (1979). *Sancho Panza: 'Escudero sin par'*. Ann Arbor, Michigan: Michigan University Press.

—. (1982). *Sancho Panza*. Ann Arbor: Michigan University Press.

—. (1990). *Principios y fines del Quijote*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.

VEGA, Lope de. (1985). *El niño inocente de la Guardia*, ed. de Anthony J. Farrell. London: Tamesis Books.

VELASCO, Sherry. (2000). «*Marimachos, hombrunas, barbudas*: The Masculine Woman in Cervantes», en: *Cervantes*, 20, pp. 69-78.

VILA, Juan Diego. (2001). «Lo que el cura ha dejado de leer: *Rinconete y Cortadillo*, cifra borrada del *Quijote*», en: Parodi, Alicia/Vila, Juan Diego (eds.). *Para leer el Quijote.* Buenos Aires: Eudeba, pp. 157- 180.

VILLANUEVA, Darío. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Valencia: Ed. Bello.

—. (1989). «La unidad de tiempo en la novela», en: Etienvre, Jean-Pierre (ed.). *Le temps du récit.* Madrid: Annexes aux Mélanges de la Casa Velázquez, 3, pp. 127-145.

WAUGH, Patricia. (1993). *Metafiction.* London & New York: Routledge.

WEICH, Horst. (1989). «Narración polifónica: el *Quijote* y sus seguidores franceses», en: *Anthropos*, 98-99, pp. 107-112.

WEIGER, John. (1988). «The Prologuist: The Extratextual Authorial Voice in Don Quixote», en: *Bulletin of Hispanic Studies*, 65/2-1, pp.129-139.

WELCH, Kathleen E. (1990). *The Contemporary Reception of Classical Rhetoric.* Hillsdale, New Jersey: L. Erlbaum Publishers.

WHITE, Hayden. (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

—. (1999). *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

WILLIAMSON, Edwin. (1984). *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and the Arthurian Romance.* Oxford: Clarendon Press.

WILSON, Diana de Armas. (1991). *Allegories of Love.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

WILSON, John Dover. (1979). «The Bright Chimera: Character as a Literary Term», en: *Critical Inquiry*, 5, pp. 725-749.

YATES, Frances. (1972). *The Art of Memory.* London: Routledge and Kegan Paul.

Zohar. (1961). Jerusalén: Mosad Bialik (en hebreo).

ÍNDICE ONOMÁSTICO